

# قضايا أدبية عامة

● آفاق جديدة في نظرية الأدب

تأليف: إيمانويل فريس

برنار موراليس

ترجمة: د. لطيف زيتوني

# عطر المعرفة

سلسلة كتب ثقافية شهرية تصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري المدواني 1990-1923

300

## قضايا أدبية عامة

آفاق جديدة في نظرية الأدب

تأليف: إيمانويل فريس

برنار موراليس

ترجمة: د. لطيف زيتوني



1990-1923



العنوان الأصلي للكتاب

# Questions Générales de Littérature

by

**Emmanuel Fraisse**

**Bernard Mouralis**

Seuil, Paris 2001

طبعم من هذا الكتاب ثلاثة وأربعون ألف نسخة

مطابع السياسة - الكويت

---

ذو الحجة ١٤١٤ - فبراير ٢٠٠٤

---

7 مـدـخـل

13 مقدمة المترجم

21 الفصل الأول: الاتصال الأدبي

63 الفصل الثاني: الأثر الأدبي وحدوده

99 الفصل الثالث: الأدب والمعرفة

143 الفصل الرابع: القراءة، قراءة الآخر

183 الهوامش والمراجع

243 بيلوجرافيا



## مدخل

نَبّه الجدل الذي عكست الصحافة الفرنسية صدهاء في ربيع عام ٢٠٠٠ إلى أن الدراسات الأدبية قد دخلت زمن الشك<sup>(١)</sup>. وأنها، بالتأكيد، لا تواجه خطر «الاغتيال» أو الزوال، ولكنها تمر بأزمة لا ريب فيها. هذه الحال ليست جديدة فعلا، ولا فرنسية حصرا، فكل مرحلة من مراحل «دقراطية» التعليم، أو تطوّر المجتمع تؤدي إلى ردّات من هذا النوع. فمُنذ أكثر من ثلاثين سنة يتسلّط على الرأي العام، ولاسيما المثقّف منه، شبح «هبوط المستوى»، وخطر تزايد الأمية، والقلق من قوة وسائل الإعلام الحديثة، وصعوبة تعريف القيم، ونقلها إلى الأجيال الجديدة. باختصار، ستطبع العالم الحديث أزمتان مقترنتان: «أزمة تعليم» و«أزمة ثقافة»، عبّر عنهما عنوانا مقالتيّن شهيرتين لحنة أرندت نشرتهما في نهاية الخمسينيات وتوقعت فيهما أن تنشأ الأزمتان في ذاك الوقت، وفي الولايات المتحدة خصوصا<sup>(٢)</sup>.

لا ينبغي إذن البحث هنا عن بقايا رواّع معينة أو عن ملخص لمعايير مستقاة من مكنة مثالية ما.

المؤلفان

في فرنسا، ازداد الشعور بهذه الأزمة<sup>(٢)</sup> وضوحاً، نظراً إلى أن هذا البلد العريق المفتون بمكانة المؤلف (مع أنه ما زال متخلفاً عن جيرانه في الشمال في مجال المكتبات والقراءة العامة). جعل من الأدب طريقه إلى العالمية. فجوائز نوبل للأدب التي ينالها كانت تعوّض تأخره الصناعي أو العلمي أو الاجتماعي: كما أن باريس بقيت إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية، بل حتى عام ١٩٦٨، عاصمة العالم في الفن والأدب<sup>(٣)</sup>. ذاك الزمن لم يعد قائماً، وصارت الدراسات الأدبية مدعوة إلى برهان شرعيتها في عالم محكوم بأيدولوجية تسيطر فيها التقنية، وبتزايد الاحتكام إلى القانون في العلاقات العامة، وبسراب الاتصال. وكالعادة، عندما يتعلق الأمر بالمؤسسة التعليمية والثقافية، ظهر فريقان لا يعبران عن اتجاهين سياسيين: الأول ينادي بموقف دفاعي، أو بإعادة تأكيد المتطلبات الأكاديمية في ما خصّ المعارف والمناهج، والمساهمات الخاصة التي قدّمتها التخصصات الأدبية في تنشئة الفرد والمواطن. أما الفريق الآخر، الأكثر «تجديداً»، فيتصوّر استعادة ما كان من خلال وسائل أخرى، فيدعو إلى تطوير النصوص والتمارين المطلوبة من التلامذة والطلاب على السواء، ويوافق الفريق الأول على أهمية الدراسات الأدبية كموجه للحسّ المدني والنقدي ولاكتساب حسن الاستدلال.

والحال أننا، بالرغم من أعمال رومان ياكوبسون، أو بيار ريكور، أو بيار بورديو، أو جان بيسير<sup>(٤)</sup>، نلاحظ في الجدل الدائر غياب التفكير في الأدب كأدب، وخصوصاً في كيفية التمييز بين الأدب وغير الأدب التي يمكن تصوّرها من منظورين: منظور علم الاجتماع، ما الذي يعتبره المجتمع - أو فئة اجتماعية - في مرحلة ما من التاريخ شأنًا أدبيًا؟ ومنظور الشعرية، ما الخصائص الشكلية التي تجعل من رسالة ما نصًا أدبيًا؟ هذا مع أننا غير مستقرّين على مفهوم ضمني للشأن الأدبي وعلى مسلمات مستمدة من علم مؤكّد.

نلامس هنا خاصية من خاصيات الأدب كمادة تدريس، فالواقع أنه خلافاً لسائر مواد التدريس (التاريخ، الجغرافيا، الاقتصاد، التربية المدنية، علم الأحياء، الخ...) يتناول التلامذة أو الطلاب مادة الأدب من



دون تحديد خصوصيته. ويكفي دليلاً أن نقارن الكتب المدرسية المختلفة التي يستخدمها هؤلاء، وخصوصاً الصفحات التمهيدية المخصصة للتعريف بمادة الدرس.

ولأننا نعتبر أن الأدب ليس من المسلّمات كان هذا الكتاب الذي يسلط الضوء على أربعة وجوه أساسية، في نظرنا، للأدب.

فالفصل الأول، يعالج الاتصال الأدبي ويحلل المراحل المختلفة الممتدة من تصوّر المؤلف للنصّ إلى امتلاك القارئ لهذا النصّ بشكل كتاب.

والفصل الثاني، ينظر في مفهوم الأثر، ويحاول لفت الانتباه إلى أبعاده وحدوده، وي طرح بعض الأسئلة الأساسية حول الوحدة التي ينبغي أخذها في الاعتبار: الاقتباس، القصيدة أو الفصل، الكتاب، مجموع آثار المؤلف (مهما كانت طبيعتها: ما معنى كلمة آثار؟) المنشورة أو الخطية؟

والفصل الثالث يدرس مسألة المعرفة التي من شأن الأثر الأدبي أن ينقلها. وهذه مسألة معقدة. فالنقد الحديث يميل إلى افتراض تضاد واضح بين الأدب والمعرفة، باسم أولية الكتابة على المضمون. ولكن قراءة النصوص تقودنا إلى رؤية مختلفة. يسهل إثبات اختلاف النصّ العلمي اختلافاً جذرياً عن النصّ الأدبي في الغايات، والتزامه، خلافاً للنصّ الأدبي، بتجنّب تعدّد المعاني والتضمينات. ويصعب إنكار طاقة النصّ الأدبي على التعبير عن مضمون تصوّري لا صلة له مبدئياً بالتعليم. وقد بدا لنا من المفيد جداً طرح هذه المسألة الأساسية التي غالباً ما يتمّ استبعادها. فالنظر فيها يتيح خصوصاً أن نفهم المعنى العميق الذي يمكن أن يتّخذ الاستناد إلى أثر تأسيسي، في حضارة ما. وهذا يتطبق تماماً على العصر الحديث.

الفصل الرابع، أخيراً، يبحث في القراءة. فأحدى المسائل الأساسية التي يطرحها النظر في الأدب، هي معرفة ما إذا كان وجود الأثر الأدبي هو فقط نتيجة منطقية ومباشرة لوجود الهيئة المسماة «مؤلف» أم هو، على العكس وإلى حد كبير، نتيجة عمل يقوم به قارئ يكشف المؤلف بطريقة ذاتية وابداعية ويحدّد إطار الأثر. ويتعبّر آخر، هل الأثر هو نتاج المؤلف أو نتاج القارئ؟ ليس الجواب عن هذا السؤال بديهياً، فأمامنا إشكالية كاملة، أساسية، تتصل بطريقة وجود الأثر الأدبي، وينبغي علينا النظر فيها<sup>(٦)</sup>.



كتب برنار موراليس الفصلين الأول والثالث، وكتب إيمانويل فريس  
الفصلين الثاني والرابع.

ولهذا الكتاب حكاية مثل كل الكتب. فقد نشأ من مواجهتنا. في إطار  
الدروس، لأسئلة الطلاب والتلامذة الثانويين الراغبين في الإحاطة  
بمسائل بدت لنا أساسية، ولكنها لم تقل الأولوية في أعمال النقد والبحث.  
وكذلك من الأحاديث الكثيرة التي تبادلناها حول تدريس الأدب منذ أن  
بدأنا نعمل معاً، سواء في دبلوم الدراسات الجامعية العام، أو الإجازة، أو  
الكفاءة، أو دبلوم الدراسات المعمّقة.

ولا يعني هذا أبداً أن كلامنا متشابه. فقد بدا لنا أن توحيد العرض ضرب  
من التكلف. وتشهد المراجع المستخدمة والمقاربة المعتمدة للمسائل - كما  
سيتحقق القارئ - على اختلاف زوايا النظر. وهذا مقصود، فعوضاً عن  
منظور البحث أثرنا طريقة الصدى. لأنها أقرب إلى وضع قرائنا.

لهذا، اخترنا هنا أن نجمع «مراجع» كثيرة بدلاً من أن نقدم  
بيلوغرافيا منسقة ومقصورة على النصوص الأساسية. ففي ظننا أنه  
لا يفيد - ولا يمكن - التمييز بين المراجع الأساسية والثانوية، ولا المقابلة  
بين المؤلفات الإبداعية، والنقد الذي تثيره حولها، ولا وضع خط فاصل  
بين الفن والنقد. فـ «الأوهام الضائعة» هي، بالقدر نفسه، حكاية كتبها  
بلزاك في منتصف فترة ملكية يوليو، وعرض حقيقي لـ «أصول الفن»  
التي رسمها بيار بورديو بعد ذلك بمائة وخمسين سنة<sup>(١٧)</sup>. كما أن مبحثاً  
من مباحث برغسون، أو كتاباً من كتب باشلار، أو دراسة من دراسات  
بارت، يمكن قراءتها كأثر فني مثلما قرأت التقاليد «محاولات» مونثاني  
و«أفكار» بسكال. كذلك ليست المقابلة المسبقة بين آثار رفيعة وأثار  
ضعيفة مقابلة ملائمة.

لا ينبغي إذن البحث هنا عن بقايا روائع معينة أو عن ملخص لمعايير  
مستقاة من مكتبة مثالية ما. ولكن هناك، وراء تنوع خيارات الكاتبين،  
أفكاراً أساسية وقاعدة لإشكالية موحدة. وحين نذكر القراء بما قرأناه  
لنتصور وننسّق هذا الكتاب، وحين نعرض «مراجعنا» والطبعات التي عدنا  
إليها - وغالباً ما عدنا إلى عدة طبعات للكتاب الواحد - فإننا ندعو القراء  
إلى الحكم على مراجعنا في ضوء سلم القيم الخاص بهم.



غالباً ما نذكر طبعات جديدة ظهرت بحجم الجيب. وهذه مناسبة للتحقق من أن «مستوى» الطباعة قد ارتقى كثيراً في السنوات العشرين الأخيرة، وأن نوعية الكتب الرخيصة قد صارت ملحوظة. ويمكننا بالتأكيد أن نرى في ذلك انعكاساً للهروب إلى الأمام: فآزمة النشر في العلوم الإنسانية تقود الناشرين إلى مضاعفة عناوين الكتب المطبوعة والترجمات والطبعات الجديدة لتعويض انخفاض عدد النسخ المطبوعة عن معدلها التقليدي. يبقى أن ارتفاع عدد الكتب الجيدة النوعية وتوافرها هما من حسن حظ القراء.

نقد اجتهدنا. على مدى هذا الكتاب، لإثبات أن الأدب هو ممارسة ومؤسسة<sup>(٨)</sup>، وليس فكرة ولا جوهرًا. وتاريخ نشر الكتب يكشف بعض علامات تجذر الأدب في الزمان والمكان والمجتمعات. لهذا نرى من الضروري استخدام المعلومة البليوغرافية. فدار النشر ومكانه وتاريخه، واسم الناشر، واسم المترجم أو المقدم، وحجم الكتاب، كل ذلك يشكل في نظرننا بيانات لمقاربة الشأن الأدبي<sup>(٩)</sup>. وبالأحرى، ما دام الأدب عندنا هو فعل اتصال ونقل، فإن كل المعلومات الهامشية التي تتألف منها «لوازم النص» هي جزء لا يتجزأ من الأثر. لهذا حاولنا، في حدود الممكن، أن نزيد من هذا النهج المادي الذي. لو كنا في الماضي، لوصف بالفيلولوجي.

لا شك في أن هذا الكتاب عاجز عن إيفاء موضوعه حقه. ونحن نعلم أنه كان بالإمكان معالجة «أسئلة» أخرى، كالجدل حول مفهوم «النوع» الذي أشرنا إليه أكثر مما عالجناه، وكالتقنيات الجديدة التي يؤثر تطورها مباشرة في الاتصال الأدبي، خصوصاً في مفاهيم الملكية الأدبية والمؤلف وحال الأثر والنشر. لقد تجادلنا ورأينا أن دور الرقمية في الوصول إلى الثقافة، وفي التعليم، والتمثّل، والسلوك الفكري يمكن أن يكون موضوعاً لعمل لاحق مرتبط خصوصاً إلى عدد من الأبحاث الجارية حالياً حول هذه المسائل في جامعة سيرجي بونتواز، والتي تجري في الاتجاه الذي رسمه كتاب جان بروفست<sup>(١٠)</sup> الرائد والبحث الذي بدأه أخيراً باتريك بونيان<sup>(١١)</sup>.

مع هذه التحفظات، نأمل في أن يشكل هذا الكتاب أداة مفيدة لـ «الأدبيين». ولكنا حين كتبناه تساءلنا مراراً عما إذا كان النظر في الشأن الأدبي لا يثير اهتمام قطاعات أخرى من الجمهور: يذهب بنا

التفكير إلى رجال العلم، والمؤرخين، والجغرافيين، وعلماء النفس، والقانون، والسياسة المثابرين على قراءة النصوص الأدبية، الشغوفين بها أحيانا، الذين غالبا ما توافق أسئلتهم أسئلتنا. ووراء القراءة الفردية، ينشأ سؤال ذو طابع مؤسسي، يحيلنا ببساطة إلى مفهوم سياسة تنشئة النخب: فهل يمكن لتحليل الشأن الأدبي أن يجد في هذه السياسة مكانه الصحيح، مع الأخذ بالاعتبار المشاغل التي يخلقها على صعيد المناهج والنظر الإبستمولوجي. ليس لهذا الكتاب خاتمة، فقد كان قصدنا أن نطرح الأسئلة لا أن ندعي إيجاد حل لها. وأكثر من ذلك، إن معرفتنا بخطر الدغمائية أقنعتنا بصحة قول فولتير:

إن الكتب الأكثر نفعا هي تلك التي يكتب القراء نصفها؛ يوسعون الأفكار التي تقدم لهم بذورها، ويصححون ما يبدو ناقصا فيها، ويعززون بتفكيرهم ما يبدو لهم ضعيفا<sup>(١٢)</sup>.

المؤلفان



## مقدمة

## المترجم

هذا كتاب في النظرية الأدبية يتناول قضايا عامة في الأدب لم تتطرق إليها النظرية الأدبية البنيوية، ويبحث هذه القضايا في رحبة النتاج المفتوح لا في حدود النص المقفل، والكتاية، كما صار معروفا، تفتح على الكاتب فتكون العلاقة مزيجا من الذاتي والعام، وتفتح على القارئ فيشارك الكاتب في تأليف المعنى، وتفتح على الكتابات الأخرى فتؤلف معها مجموعة فيها التجانس والتخالف، وفيها العلاقات الظاهرة والخفية.

هذا كتاب في النظرية الأدبية يريد منا ألا ننسى أن النظرية، في الأساس، رأي، وللرأي رأي ويبرهن ويقنع. وللرأي موضوع ينصب فيه ليعيد النظر في التصور السائد حوله. والرأي جواب عن سؤال ومادة لسؤال جديد، ورأي ينقض ما سبقه أو يتجاوزه. لهذا كان أسوأ ما يواجه النظرية هو أن ننظر إليها كجواب مكتمل نهائي لا يأتيه النقص ولا يقبل السؤال. فالنظرية حلقة في سلسلة من الأسئلة والأجوبة تحفز الذهن وتضيء طاقة الفكر وتعكس زمان أصحابها وبيئتهم العقلية. وأرقى ما في النظرية، أنها لا تقدم دائما حلولا متناغمة؛ فقد

المقاربة المحسوسة للأدب  
تكشف أن الأدب لا يُشعرُف  
من جانب واحد ولا من وجهة  
نظر واحدة.

المترجم

ينتهي التحليل من دون أن يحسم الباحث الاحتمالات المتعارضة التي تواجهه، وقد يتخلص من ذلك باللجوء إلى التوليف، مع أن الأصح هو أن يتابع كل احتمال إلى غايته، وهذا يعني أن النظرية ترفض التقديس، وأنها تحمل في ذاتها دعوة صريحة إلى تجاوزها، وأن من واجب الدارس أن يطرح الأسئلة ويتابع الاحتمالات المهمة، لا أن يكتفي بالتلقي السلبي.

هذا كتاب في النظرية الأدبية يتناول أبرز قضاياها اليوم ما الأثر الأدبي؟ من الكاتب؟ كيف ننظر إلى مسودات الكاتب والأوراق غير المنشورة والمشاريع غير المنجزة؟ ما أثر الرقابة في عمله؟ ما دور القارئ في تفسير الأثر الأدبي وفي وجوده؟ هل ينقل الأثر الأدبي معارف معينة؟ ما شكل هذه المعارف وما طبيعتها؟ هذه بعض القضايا العامة في الأدب التي يعالجها إيمانويل فريس وبرنار موراليس في الفصول الأربعة التي يتكون منها هذا الكتاب. وبدلاً من طرح سؤال «ما الأدبي؟» والبحث عن حل لغزه، اختار الكاتبان مقارنة الصنيع الأدبي مقارنة محسوسة.

### قضية الأدب

والمقاربة المحسوسة للأدب تكشف أن الأدب لا يُعرَّف من جانب واحد ولا من وجهة نظر واحدة. فهناك الشأن الاجتماعي والتاريخي والعملي والفني. الأدب هو، في وقت واحد، نظام خاص للتعبير عن الشأن الاجتماعي، وتاريخ المفاهيم المتغيرة إلى الكتابة الفنية، ونتاج فني تتعكس فيه أصدااء الصراع بين النظريات، صراع مستمر بين الولادة والموت، بين التجديد والتقليد، بين حق الكاتب في الحرية والضوابط التي يشكلها الذوق العام وأصول الفن، والأمثلة في تاريخنا واضحة في صراع المحدثين والقديماء في العصر العباسي، وفي عصر النهضة، وحول الحداثة الأدبية في العقود الأخيرة. ولكن صعوبة الإمساك بمفهوم الأدب لا تعني غياب الثوابت، ومنها أن الأدب هو صناعة الكتابة، والاتصال الموجل، وخطاب يتوجه إلى مخاطب تحدده المصادفة. ومثلما يصعب تحديد الأدب يصعب تحديد معنى الأثر الفني في الأدب. فالمسألة التقليدية إلى أدب رفيع وأدب خفيف لم تقب بعد من أذهان النقاد، بالرغم من تبدل اهتمام القراء. فقد كان الشعر - وما زال في بعض المجتمعات - أرفع منزلة من القصة التي عانت طويلاً من ازدراء المثقفين بها. فتوفيق الحكيم ميّز القصة عن الأدب، ورأى أن «الفرق بين الأدب وبين القصة كالفرق بين



المناطق العليا في الإنسان والمناطق الأخرى، وإذا كانت القصة تصوّر الإنسان في حياته فإن الأدب يصوّر الفكر في حياة الإنسان»<sup>١١</sup>، وهذا ما يفسر إقدام محمد حسين هيكل على نشر روايته «زينب» باسم مستعار هو «فلاح مصري»، ولكنه نشرها باسمه الحقيقي بعد زمن. وهذا التبدّل في الموقف دليل على تبدّل معايير التصنيف، مما يفرض علينا ألا نكتفي في تعريف الأدب بالمعايير الداخلية وحدها، بل نأخذ بمعطيات العصر والمكان والمجتمع أيضا.

### قضية الكاتب:

قضية الكاتب في الأدب قضية قديمة جدا ولّدها طول المرحلة الشفوية التي حُفظت فيها النصوص. لهذا كانت نسبة القصيدة إلى غير صاحبها الحقيقي. عفوا أو قصدا، حالة شائعة. ولم يغب الأمر بعد التدوين، فهناك كتب كثيرة تنسبها إلى الجاحظ أو سواء من دون أن نكون متيقنين من أنها لهم. ومن يُعدّ إلى «الفهرست» لابن النديم يجدّ أمثلة كافية على هذا التردّد والاضطراب. مع ذلك، لا يمكن حصر قضية المؤلف بالاسم. فالقصص (ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة، الخ...)، خصوصا الشعبية منها، لا تحمل اسم مؤلفيها، والنوادر والنكات لا تحتفظ بأسماء مبدعيها. ويمكننا أن نضيف إلى ذلك النصوص المنشورة بأسماء مستعارة، وهي كثيرة، والنصوص المنسوبة إلى مؤلفين لا نعرف عنهم سوى أسمائهم، أو كُناهم، مما يجعل هذه الأسماء شبيهة بالأسماء المستعارة. وهناك حالات يتنازع فيها مؤلفان نصا واحدا كحالة قصيدة «اذكريني» التي ترجمها إلياس أو نقولا فياض عن ألفرد دوموسيه. فنحن لا نعرف أي الأخوين هو مترجمها. إذ نشرها الأول في ديوانه<sup>١٢</sup>، ونشرها الآخر في ديوانه<sup>١٣</sup>.

وكاننا ما كانت النظرة إلى المؤلف ودوره فإن هذه النظرة ينسفي ألا تفعل مجموعة من العلاقات الأساسية: علاقة المؤلف بالنص، بتقاليد الكتابة، بآل نوع الأدبي، بخطاب كتابه، بالقارئ من خلال معنى كتابته، وبالإبداع الذي يفترضه التأليف. فلدراسة المؤلف إذن مجال قانوني، واجتماعي، وتاريخي، ونفسي، وفني، وتداولي. ولا يمكن استيفاء دراسة المؤلف في إطار علاقة واحدة ومجال واحد.

من وجوه العلاقة بالنص الداخلة في المجال القانوني نذكر تنكّر المؤلفين لجزء من نتاجهم، والتنكّر لا يعني أن ينفي المؤلف مسؤوليته عن كتابة هذا النتاج بل أن يرفض إعادة نشرها. وقد يشمل هذا التنكّر قصائد أو أقاصيص أو كتباً. ولا شك في أن القارئ العربي يعرف حالات كثيرة من هذا النوع، لذا اكتفي بذكر مثل واحد منها.

مهّد أدونيس للطبعة الرابعة من «الأعمال الشعرية الكاملة» بـ «إشارات حول هذه الطبعة الجديدة»، بدأها بالقول: «كل ما لم أثبتته في هذه الطبعة الجديدة من أعمال الشعرية الكاملة، اتخلي عنه». إنني أعدّ كل ما كتبته وأكتبه نوعاً من التهيؤ لما أحاول أن أحققه. وكما أن الشخص لا يبقى فيه، من حياته ذاتها، داخل نفسه ذاتها، إلا ما يشكل بنيتها العميقة، فبالأحرى ألا يبقى من نتاجه إلا ما يرتبط، جوهرياً، بهذه البنية»<sup>(١٤)</sup>. ويوضح هذا الرأي في مكان آخر من «إشارات»، فيقول: «سيجد القارئ أنني حذفْتُ هنا نصاً، ونقحتُ هنا نصاً آخر، وقد يتساءل: ما السبب؟ وربما كان جوابه أنه لا يشاطرنِي الرأي، حسناً، قد يكون له الحق، لأنه يحدّدني من خارج، أما أنا فأحدّد نفسي، من داخل»<sup>(١٥)</sup>.

يثير هذا الكلام أسئلة كثيرة لا محل لتفصيلها في هذا المقام: هل ينبغي أن ينقح المؤلف شعر الماضي ليناسب صورته في الحاضرة؟ هل يرمي صوره القديمة لأنها ما عادت تشبهه اليوم؟ ألا يعكس النص، في أن، الكتابة الشعرية العربية في مرحلة من الزمن وصورة الكاتب في تلك المرحلة؟ أليست الأعمال الكاملة عرضاً لحياة كاملة من النتاج أكثر منها جمعاً للآثار؟ هل تخلي المؤلف عن بعض نصوصه تنازل حقيقي يجعل هذه الأجزاء بلا نسب أو هو تعبير عن تبدل اقتناعاته الأدبية، ورفع لمسؤوليته عنها أمام النقد في الحاضرة؟ كل ما يمكن قوله في هذا المقام أن الكاتب حين يتخلى عن نص أو كتاب فإنما يؤكد ملكيته له، لأنه يؤكد حقّه في التصرف بمصير نتاجه، وهذا الحق علامة على علاقة وثيقة بين النص والمؤلف حاولت النظرية الأدبية أن تخفّف من حدّته إلى حدّ إعلان موت المؤلف عند البنيويين. فقد عارضت النظرية الأدبية أولوية الذات الكاتبة على سواها، ورفضت مفهوم الفردية السائد في التقاليد الأدبية. وقد أوضح فوكو أن أبحاث علم النفس التحليلي واللسانيات والأنثروبولوجيا أدّت إلى «تحيّة» الذات عن المركز، وبدلت النظرة إلى الذات كعامل حر فاعل، وأحلت محلّها تصوراً للفردية كذات متعددة<sup>(١٦)</sup>.

والذات الكاتبة ذات مزدوجة في الأقل، فهي الـ «أنا» والـ «نحن» في أن واحد، فعمل المؤلف لا يصدر عن ذات منفردة، بل عن كائن اجتماعي يتغذّى باستمرار من كتابات الآخرين وكلامهم وأفكارهم، وهو لا يكتب نفسه بل للناس ويتأثر اختياره لكتابته بحاجاتهم وهمومهم، وهو لا يستبطن الفنون والأنواع التي يكتب فيها بل يسير في طريق مرسومة وأصول معلومة، ولو كان له في سيره أسلوب متميّز. هذه الأسباب وغيرها هي التي ولدت مفهوم هيئة التأليف، مما يعني أن التأليف هو عمل جماعي دائماً مهما كان دور الكاتب فيه بارزاً.

نتبين من ذلك أن هوية المؤلف مفهوم معقد يساهم الخطاب الذي يزعم تمثيل الذات كثيرا في بنائه. وما زالت مسألة الهوية في قلب الجدل القائم في علم النفس التحليلي بين مفهوم الهوية ككيان قائم بذاته ومفهومها كبناء تدريجي يمر عبر المتوافق والمتعارض. ولا شك في أن الأدب مصدر غني لبناء الهوية بما يوفره من صنوف التركيب بين معطيات الفطرة، والمعايير الاجتماعية، والانتماء الإثني أو الطائفي أو الطائفي. والتوق إلى تجاوز حدود الذات. وسوى ذلك من العناصر.

### قضية القارئ

وضعت السردية البنيوية، منذ عام ١٩٧٠، القارئ في مقابل المؤلف، ولم تبقه مجرد متلق سلبي. فالقارئ يشارك في خلق الأثر الأدبي. لأن الأثر موجه دائما إلى المتلقي. ويبيّن تحليل الرواية البوليسية، على سبيل المثال، أن القارئ جزء من مشروع كتابتها، فهو حاضر في بناء النص، وإليه يتطلع الكاتب لتحديد الأثر المطلوب إحداثه والظروف المطلوب إثارها. وقد أبرز إيمانويل فريس حيوية الأبحاث التي تناولت القراءة بأدوات العلوم الانسانية (مقاربات إثنولوجية، اجتماعية، تاريخية). وشدد على أهمية بناء تاريخ للقراء ولطرقهم في القراءة من دون تمييز بين قراءة العالم وقراءة الفرد البسيط. ورفض تقسيم تيبوديه الثلاثي للقراءة أو للنقد: ارتجالي اجتماعي، ومنبري، وإبداعي، معتبرا أن القارئ الواحد يمكن أن يمارس هذه الأنواع كلها حسب الظروف. وما زالت مشكلة القراءة من أبرز مشكلات التعليم والثقافة في البلاد العربية وبلاد العالم الثالث بسبب سيطرة أسلوب التلقين في المدارس وعدم تشجيع التلامذة على القراءة والبحث في مرحلة التعليم الابتدائي، وهي المرحلة التي يبدأ بها كل إصلاح تربوي. لهذا قلّت في مكتبتنا الدراسات التي تتناول القراءة والقراء. كما قلّت في مجلاتنا المقالات النقدية الجادة والصريحة التي تنظر إلى الأثر ولا تجامل صاحبه. ولهذا نجد المؤلف يحرص على الدفاع عن المعنى «الحقيقي» لنصه، بدلا من تشجيع القراءة المتعددة للنص لاختبار قدرته على الإبداع.



### قضية النص

قضية النص التي يطرحها الكتاب، ونناقشها في هذه المقدمة، ليست قضية النص المفرد، بل المجموع تحت عنوان متعدد في العربية: الأعمال الكاملة، الآثار الكاملة، المؤلفات الكاملة، المجموعة الكاملة. وكلها تقابل كلمة واحدة هي *works* في الإنجليزية أو *oeuvres* في الفرنسية. وحذا لو يخصص كل لفظ منها لمفهوم خاص، فتحصر الأعمال بالنتاج الفني، والمؤلفات بالنتاج المكتوب، والآثار بالنتاج الذي يجمع بين المكتوب والمسموع والمرئي ... الخ.

ليس لـ «الآثار الكاملة» ما يضبط مادتها وقواعد جمعها، لغياب المفهوم النظري الذي ينظمها. والأصل في الآثار الكاملة أن تضم نتاج من توقف عن التأليف بالموت أو العجز. ولكنها قد تضم آثار كتاب يتابعون نشاطهم إذا صدرت في مجموعة متجانسة الطباعة، ويفضل بعض الناشرين إطلاق تسمية «الآثار غير الكاملة» على هذه المجموعات.

وتشترك الآثار الكاملة إجمالاً بعدد من الصفات: وحدة المؤلف، وحدة الناشر، العنوان الجامع، مادية الكتاب المتمثلة بوحدة الألوان والقياس والحروف والإخراج الطباعي للأجزاء كلها، تكرار عناصر شكلية أو مضمونية من نص إلى آخر<sup>(١)</sup>.

أما وراء هذا المظهر الموحد فلا يوجد قاسم مشترك بين المجموعات، فالمقدمة موجودة في مجموعات وغائبة في أخرى<sup>(٢)</sup>. وهي، في حال وجودها، قد تكون من عمل المؤلف. وهذا قليل وغالباً ما تكون على صورة ملاحظات كالمقدمة التي كتبها أدونيس للطبعة الرابعة من «أعماله» بعنوان «إشارات حول هذه الطبعة الجديدة»<sup>(٣)</sup>. أما أكثر المقدمات شيوعاً فهي من أعمال النقاد أو الدارسين الذي يقدمون فيها نتاج الأديب عرضاً ونقداً، كمقدمة ميخائيل نعيمة لمجموعة جبران خليل جبران<sup>(٤)</sup>، ومقدمة جميل جبر لمجموعة يوسف غصوب<sup>(٥)</sup>، ومقدمة أمين اليرت الريحاني لمجموعة أمين الريحاني<sup>(٦)</sup> التي تتميز بطرح موضوع الأعمال الكاملة وتبرير جمعها. وهناك المقدمة التي يكتبها الدارس، ولكن في وجه من وجوه أدب صاحب المجموعة كمقدمة إحسان عباس لمجموعة غسان كنفاني التي تناولت «المبنى الرمزي في قصص غسان»<sup>(٧)</sup>. وهناك أخيراً المقدمات التي يكتبها الناشر والتي تتراوح بين الإشارة العابرة والعرض الزمني لأهم محطات حياة الكاتب

ومؤلفاته كمقدمة «مكتبة لبنان ناشرون» لمجموعة توفيق الحكيم<sup>(١٤)</sup>، وقد يجمع الكتاب مقدمتين، واحدة للناسخ وأخرى للدارس، كالمجموعة الكاملة لشعر حسين عرب التي أخرجتها شركة مكة المكرمة للنشر وصدرتها بنبرة عن حياة الشاعر ومقدمة لشعره كتبها عبدالله محمد الغدامي<sup>(١٥)</sup>.

قضية الآثار الكاملة هي حدود الآثار لا المقدمة، فمفهوم الآثار الكاملة الذي ظهر في القرن الثامن عشر ما زال ينقصه الوضوح، هل ينبغي مثلاً، من الناحية التقنية، اعتبار الكتب التي نشرها المؤلف أو أعدها للنشر لا المخطوطات الخاصة؟ في هذه الحال ما نفعل بحوادث الحياة (وفي طليعتها الموت) والتي لا تسمح للكاتب بأن يعدّ في الوقت المناسب ما كان يرغب في نشره؟ ما حال الكتب غير المنجزة، والرسائل شبه الشخصية التي تداولتها أيدي المقربين، ومدونات الصبا، والكتب المترجمة، والكتب «الغذائية» التي كتبها المؤلف دون غاية فنية، ما تعني فعلاً كلمة «كاملة» في عبارة «الآثار الكاملة»؟

وقضية الآثار الكاملة هي الوحدة، فليست المجموعة الشعرية مجموعة من القصائد المستقلة التي يعالجها التحليل كوحدات، بل هي كيان جمعي دالّ بصفته الجمعية. إنها عمل تركيبى توحدّه القراءة التي تتجاوز حدود النص وحدود البياض الطباعي كما تتجاوز حدود الفصول والمقاطع والأجزاء في الكتاب، فاجتماع القصائد في مجلد واحد يعطي القراءة دوراً أساسياً في تكوين وحدة الكتاب، ويصبح القارئ في حال تقل متواصل بين مستوى الجزء ومستوى الكل، بين القصيدة وبين الكتاب. والأمر نفسه ينطبق على المجموعة القصصية، وعلى الكتب التي تكثّر فيها الشواهد، وعلى القصائد العربية القديمة، ففي قصيدة المدح كانت الأقسام الأربعة (المطلع الوجداني والرحلة إلى الممدوح ووصف الممدوح وبيت القصيد) تؤلف أقساماً مستقلة بموضوعاتها وانفعالاتها، وكانت أبيات القسم الواحد تتجاوز أحياناً من غير صلة واضحة منطقية أو زمنية. ولكن الإنشاد المتصل ووحدة الذات الشاعرة وقواعد النوع كانت تتكامل كلها بإيجاد الصلة الضائعة وبمنح القصيدة وحدتها، لم يكن للوحدة في الشعر القديم معنى الوحدة العضوية التي نادى بها شعراء أواخر القرن التاسع عشر، بل إن مفهوم الوحدة في النص السريالي في القرن العشرين هو أقرب إلى وحدة القراءة منها إلى الوحدة العضوية التي نادى بها الرومانسيون.



وهكذا تولّد الوحدة المادية للكتاب معنى يتجاوز القصائد المفردة، لأن الكل ليس جمعا للأجزاء بل شيء آخر يتجاوز النصوص المفردة كلها. ولعل ما يثبت وجود هذا المعنى المضاف هو قابلية المجموعة الشعرية أو القصصية للدراسة كمجموعة، من دون التوقف على كل قصيدة أو أقصوصة مفردة.

## الكتاب

نستخلص من هذا كله أن القضايا التي يثيرها هذا الكتاب لا تنتمي إلى أدب واحد أو بيئة واحدة بل قضايا أدبية عامة. وأن هذا الكتاب لا يقدم حلولاً جاهزة، بل يطرح القضايا ويثير اهتمامنا بها. ليس هذا الكتاب مرافعة جدلية دفاعاً عن التحليل السوسيولوجي للآثار - لأن جمالية التلقي فرضت نفسها منذ نحو ثلاثين سنة - بل خلاصة للأبحاث المستوحاة من المقاربة السوسيولوجية للصنيع الأدبي منذ عام ١٩٧٠.

أهمية هذا الكتاب أنه يشجعنا على مواصلة طرح الأسئلة بعد انتهاء التحليل. وهذا الوعي النقدي المتسائل باستمرار عن قيمة التفسير وعن مرتكزاته النظرية هو ما يولّد الحيوية الفكرية في الكتاب، ويحدّد فوائده في الأبحاث اللاحقة. وربما غابت عن الكتاب قضايا أدبية كان يمكن أن يضمّها أو أمثلة من لغات وآداب كان يحسن المرور بها، لكنّ ما يبتغيه المؤلفان وما يشكلّ قوة الكتاب ليس العرض الشامل لقضايا الأدب بل بيان الطريقة التي ينبغي أن تطرح بها هذه القضايا، إنه درس في البناء النظري وليس عمارة نظرية جاهزة.

إن غاية الكاتبين هي تبديد الأوهام العالقة بالأدب، فهما يرفضان اعتباره مجموعة هياكل تتحدّى مرور الزمن، ويرفضان اعتباره جوهرًا قائمًا قبل أن يتمثل في الكتابة. فالأثر الفني في مفهومهما نتاج زمان ومكان ومجتمع وهذا يعيد الاعتبار إلى الكاتب وإلى القارئ في الممارسة الأدبية.

بيروت في ديسمبر ٢٠٠٣

الدكتور لطيف زيتوني

الجامعة اللبنانية الأمريكية

## الاتصال الأدبي

حين نقبّر كتاباً اشتريفاً، أو استعزنا من المكتبة، فإننا نستحوذ على النص وتتمثل شخصيتنا مضامينه وأشكاله ونظرته إلى العالم، على حسب ما تكون قراءتنا؛ للتسلية أو للمعرفة (كأن تكون مقررة في برنامج الدراسة، مثلاً). فقراءة الكتاب تشعّرنّا بما يشبه العلاقة المباشرة بالكتاب. وقدّما شهبوا القراءة بمحادثة هينة مع أحد الذين سبقونا من الأدباء. وقد أشار ديكرت إلى الدراسة الأدبية، في القسم الأول من كتابه «خطاب في المنهج»، عندما تذكر دراسته في مدرسة لافليش:

«إن قراءة الكتب الجيدة تشبه الحديث مع الناس الشرفاء من أبناء القرون الخوالي الذين كتبوها، بل هي حديث متقن يعرضون لنا فيه أفضل أفكارهم»<sup>(١)</sup>. من جهة أخرى، حين نخيل الكتاب الذي يمكننا كتابته - من منا لم يحلم بذلك، ولو مرة في حياته؟ - نميل عفواً إلى الاعتقاد بأنه يكفي أن نكتب النص الذي نحمّله في داخلنا، وأن أصالتنا ستقرض نفسها فوراً على الناشر الذي سيسارع إلى طبعه وتعريفه إلى الناس.

عبر لوسيان الجسر الحديد، وفي ذهنه تتحرك مئات الأفكار. هنا فهمه من لغة التجارة جعله يكتشف أن الكتب عند أصحاب الكتاب، كالقلائس القطنية بعد باعة الملابس، بضاعة يبيعونها غالية ويشترونها رخيصة.

فلذلك - الأوهام الضائعة



ثمة في الحالين وهم عميق. هو وهم المباشرة: المباشرة في علاقة القارئ بالكاتب، وفي علاقة الكاتب بالجمهور. أما الواقع فظاهر الاختلاف، وشديد الابتذال، بسبب تعدد الوسائط - أو العقبات - التي ينبغي أن نمر بها لنقرأ نص كتاب، أو ليقرا الناس كتابنا.

### الوهم المزدوج

قدم بلزاك، في كتابه «الأوهام الضائعة»، مثلاً مدهشاً يوضحه على هذا الوهم المزدوج، من خلال المسيرة التي سلكها بطله، ففي القسم الأول من هذه الرواية، كانت قراءة النتاج الشعري الرومانسي المنتهي إلى عصر عودة الملكية، وكتابة الشعر، وسيلة البطل لتجاوز أصله الاجتماعي الوضيع ودخول عالم آخر، أقرب إلى الصديق والمثالية من العالم الذي يعيش فيه. وقد شجعت على سلوك هذه الطريق سيدة أرستقراطية كانت تعاني من تهاة الحياة الريفية الضيقة الغريبة عن قيم الفن والشعر الرفيعة، وكانت ترى في هذا الشاعر الشاب الجذاب حليفاً تشاركه مثله الأعلى وتريد أن تواجه به الناس. وقد تغذت الصداقة التي جمعتهم، ثم الحب، من شغفهما المشترك بالأدب الذي بين بلزاك بوضوح طابعه الوهمي، سواء على مستوى القراءة أو على مستوى الإبداع.

قبل أن يتعارفا، أمضى كلاهما جزءاً من حياته في قراءة الشعر، وهذه التجربة رسخت فيهما الاعتقاد المزدوج بأن الهروب إلى عالم الشعر المسحور ممكن في أي ساعة، وبأنه يكفي الشاعر أن يتلقى لكي يعترف الناس بنبوغه. يبرز الوجه الأول لهذا الاعتقاد في طريقة استحضار بلزاك لقراءات لوسيان ودافيد:

«كانا يقرآن أهم المؤلفات في الأدب والعلم، كمؤلفات شيلر، غوته. لورد بيرون، ولتر سكوت، جان بول، برزليوس، دافى، كوفيه، لامرتين... إلخ. كانا يتدفئان على تلك المواقف، ويتدربان على الكتابة بوضع نصوص فاشلة أو اقتباس نصوص! وكانا يهملان هذه النصوص ثم يستعيدانها بشوق. كانا يعملان بلا توقف من دون أن تنفذ منهما طاقات الشباب. جمعتهما الفقر، والهيبما حب الفن والعلم، فحسباً التعاسة الحاضرة لأنهما كهما بوضع أسس الشهرة»<sup>(١)</sup>.

ويأتي اكتشاف الشابين لمؤلفات أنطويه شينيه أبلغ تعبيراً:

«خاطبه صاحب المطبعة وهو يخرج من جيبه كتاباً من القطع الصغير:

تعرف يا لوسيان ماذا تلقيت من ياريس؟ اسمع!

قرأ دافيد، بإلقاء شعري، قصيدتين غزليتين من أندريه شينيه، ثم مرثاة موضوعها الانتحار ومنظومة وفق الذوق القديم، ثم الهجائيتين الأخيرتين... وقرأ لوسيان مقطوعة الأغمى الملحمية وعددا من قصائد الرثاء. وعندما وقع على هذا الجزء: «ما لم يملك السعادة، فهل من سعادة على الأرض؟» قبل الكتاب، وأخذ الصديقان بالبكاء، لأنهما كليهما كانا مدلهين من الحب»<sup>(١٢)</sup>.

هذا التماهي بشخصية شينيه إلى حد الذوبان فيها يستقي أهميته من كون شينيه يمثل حالة خاصة في تاريخ الأدب: فهذا الكاتب الكثير المؤلفات الذي لم ينشر شيئا في حياته - اختيار بلزك له دلالتة - يشكل نموذج الكاتب الذي بدأ وجوده حين حول الناشرون مخطوطاته إلى كتب.

أما الوجه الآخر لهذا الاعتقاد، فنجد مثلا عليه، لا يقل بلاغة، في السهرة التي أقامتها مدام دو برجوتان والتي قدم فيها لوسيان، بعد قراءة عدد من قصائد شينيه، قصيدة من تأليفه عنوانها «إليها»، مستمدة من عشقه لتاييس، وقد لفت بلزك، في هذه المناسبة، إلى عدم الفهم الذي لقيه لوسيان من جمهور حقيق عاجز عن الانفعال أمام هذه الغنائية التي تعبر عن الحب بلغة وصور مطبوعة بتأثير الكتاب المقدس والتي توافق الاتجاهات الجديدة التي سلكها الشعر في بداية العشرينات من القرن التاسع عشر<sup>(١٣)</sup>.

عدم الفهم هذا لم يثبط همة لوسيان وعشيقته بل رسخ فيهما الفكرة بأنهما سيجدان، في مكان آخر، جمهورا يقدر موهبة شاعر أنغولام. أما الفشل الذي مني به الشاعر خلال السهرة فهو تأكيد «للمجد» الذي ينتظره في الغد:

«لا يوجد مجد رخيص الثمن، هذا ما قالت له مدام دو برجوتان، وهي تمسك يده وتضغط عليها. تعذب، تعذب يا صديقي؛ سيكون لك شأن؛ والامك هي ثمن خلودك. كم أود لو كان علي تحمل مشقات النضال، وهاك الله حياة فاترة، خالية من النضال، لا يجد التسرع فيها متسعاً ليعسط جناحيه. أحسدك على الامك، لأنك، على الأقل، تحيا! تبذل قواك، تأمل بالتصبر! وسيكون نضالك مشهودا».

ومذذاك لم يشك لوسيان لحظة بأن هذه النبوءة ستتحقق:

«بدأ يترأى له اليوم الذي أخذت فيه الرواية التاريخية التي يعمل عليها سد سنتين، «نيال شارل التاسع»، والمجموعة الشعرية، «زهر اللؤلؤ». ينشران اسمه في عالم الأدب»<sup>(١٤)</sup>.



فهو يعرف أن باريس، «عاصمة عالم الفكر، استكون | مبرح نجاحه»، وأن عليه أن يعبر «المسافة التي تفصله عنها بسرعة». هذا ما قالت له مدام دو برجوتان، وأضافت:

«لا تترك أفكارك تزنج في الريف، سارع إلى الاتصال بمشاهير الرجال الذين يمثلون القرن التاسع عشر. (...) باريس وأبعتها، باريس التي تقرأ في خيالات الريف جميعا كأنها مدينة الذهب، تمثلت له بفستانها الذهبي، ورأسها المكلل بالجواهر الملوكية، وذراعيها المفتوحتين للمواهب، سيعانقه أصحاب الشهرة عناق الأخوة، هناك كل شيء يبتسم للموهبة. هناك لا وجود لنبيل مفلس حسود يرشق الكاتب بكلمات جارحة ليدله، ولا تجاهل مزعجا للشعر. هناك ظهرت آثار الشعراء، وهناك دفعوا ثمنها وأبرزوها إلى النور. وعندما يقرأ أصحاب المكتبات الصفحات الأولى من «نبال شارل التاسع»، سيفتحون صناديقهم قائلين له: كم تريد؟»<sup>(١٧)</sup>.

ولكن تجربة لوسيان الباريسية كذبت بشدة أوهام الشاب الريفي. فسرعان ما اكتشف لوسيان، منذ مساوماته الأولى لنشر كتابيه في باريس، ما أسماه بلزاك

في مقدمة القسم الثاني من الرواية، «الأدب في تحوله التجاري»<sup>(١٨)</sup>: «عبر لوسيان الجسر الجديد، وفي ذهنه تتحرك مئات الأفكار، فما فهمه من لغة التجارة جعله يكتشف أن الكتب عند أصحاب المكتبات، كالقلانس القطنية عند باعة الملابس، بضاعة يبيعونها غالية ويشترونها رخيصة»<sup>(١٩)</sup>.

ثم اكتشف، تدريجا، واقع «الحقل الأدبي»<sup>(٢٠)</sup> المعقد. وقد وصف بلزاك بدقة بنية المجال الأدبي، وخطط المؤلفين في التنافس، عبر سلسلة من النزاعات، من بين هذه النزاعات نخص بالذكر المواجهة بين عالم الصحافة وعالم الأدب، بين جمالية الليبراليين الكلاسيكية والجمالية الرومانسية - الإبداعية - التي نادى بها الملكيون، بين البحث عن الكسب المادي الفوري عند الصحافيين والبحث عن الكسب الرمزي المؤجل عند المؤلفين من جماعة الندوة. وهذا الكسب الرمزي لا يستبعد الحصول - المؤجل أيضا - على مكسب في السلطة، لأن هؤلاء المؤلفين يتطلعون إلى تولي المسؤوليات السياسية لتحقيق المثال التقدمي الذي يؤمنون به.

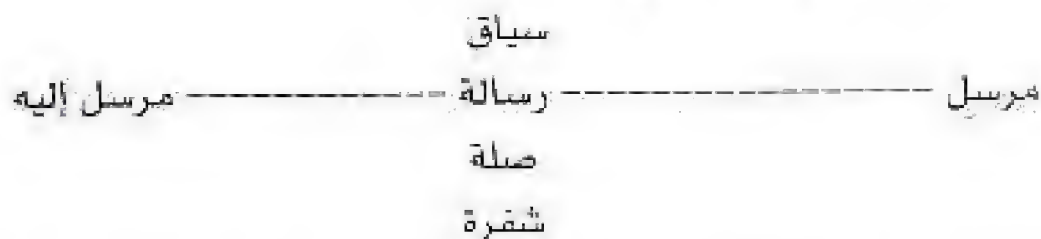
## الاتصال الأدبي

هذا الوهم المزدوج الذي طبع موقف لوسيان، على مستوى قراءة النص وعلى مستوى كتابته، يعود سببه إلى جهله بكل العوامل الفنية والاقتصادية والثقافية والسياسية والمؤسسية التي تدخل في عملية تحول الفكرة إلى كتاب، بخلاف ما كان يتصوره. لا يمكن عقد صلة حقيقية بشخص الكاتب أندريه شينييه، بل بالكتاب الذي نشره لاتوش من مخطوطات الشاعر والذي أدى نشره إلى ظهور كاتب يدعى أندريه شينييه في القرن التاسع عشر. وعلى هذا المثال، لن يكون لعمل لوسيان وجود أدبي طالما استمر نصا مخطوطا، مثل «زهر اللؤلؤ» و«نبال شارل التاسع»، أو نصا شفهيّا ينشد أمام الجمهور، كقصيدة «إليها»<sup>(١١)</sup>.

وهكذا، خلافا لدعاة المفهوم الأدبي القائم على العلاقة البينية والفورية بين القارئ والكاتب وبين الكاتب والقارئ، شدد بلزاك على مجمل الوسائط والعقبات التي تتميز بها ويتأسس عليها الاتصال الأدبي. ومن هذا المنظور سنحاول وصف العناصر المختلفة التي تدخل في الاتصال الأدبي، فنرسم الطريق الممتد من تصور الكاتب للنص إلى تملك القارئ لهذا النص. ولكن هل هو النص «نفسه» حقا؟

## ترسيمة الاتصال

يندرج الاتصال الأدبي المكتوب<sup>(١٢)</sup> في الإطار العام للاتصال كما حدده ياكوبسون ومثله بالترسيمة الآتية<sup>(١٣)</sup>:



هذه العوامل الستة تؤلف العناصر الواجبة الوجود في «كل عمل لغوي» أو «كل اتصال شفهي»<sup>(١٤)</sup>:

«يبحث المرسل برسالة إلى المرسل إليه. وتتطلب الرسالة، لكي تكون صالحة، سياقاً تحيل إليه (يسمى «المرجع»، وهو مصطلح ملتبس قليلاً)، بمهمة المرسل إليه، ويكون لغوياً أو يمكن التعبير عنه لغوياً. وتتطلب الرسالة أيضاً شفرة مشتركة، كلياً أو جزئياً على الأقل، بين المرسل والمرسل إليه



(أو، بعبارة أخرى، بين المشفر ومن يفك الشفرة). وتتطلب، أخيراً، صلة، أي واسطة مادية ورابطة نفسية، بين المرسل والمرسل إليه تسمح لهما بإقامة الاتصال ومواصلته<sup>(١٦)</sup>.

وتجدر الإشارة إلى أن اتجاه الاتصال قد ينقلب: المرسل إليه (أو المتلقي) يمكن أن يصبح بدوره مرسلًا. هذا الانقلاب تعبر عنه عموماً كلمة ارتجاع. ويتراوح احتمال هذا الارتجاع بحسب أوضاع الاتصال: فالمحادثة تحتل ارتجاعاً متكرراً، بينما يغيب الارتجاع عن المحاضرة الأساسية والبعث التلفزيوني. ويحسن التنبيه إلى أن كل عملية اتصال معرضة للتشويش بفعل عوامل خارجية: وهذا التشويش يسمى الضجيج، وكلمة ضجيج قد تدل على الضجة بالمعنى الشائع، كصوت المقدح الذي يحجب صوت الأستاذ، وقد تدل على كل تشويش يمنع بث الرسالة أو تلقيها: طباعة كتاب سيئة النوعية، إضراب يضر بتوزيع صحيفة، رقابة... إلخ.

انطلاقاً من هذا الوصف الذي قدمه ياكوبسون والذي قصد به أساساً الاتصال اللغوي، سنتنظر في كل عامل من العوامل الستة على حدة، مبيينين الوجوه الخاصة التي يتخذها في الاتصال الأدبي الخطي أو المكتوب.

## المؤلف

في الاتصال الأدبي الخطي يشار عادة إلى المرسل بكلمة مؤلف. والمؤلف قد يكون فرداً: مارغريت دو تافار، زونسار، غوته، جول فيرن؛ أو مجموعة من الأفراد: إيركمن وشترمان Erekman & Chatrian، الأخوين غونكور، بوالو وترسجك Borlean & Narcejac، ألان وسوفستر Alain & Souvestre، سيمون وأندريه شوارزبارت Simone & André Schwarz-Bart. في هذه الحال يكون للفرد أو للمجموعة وجود تاريخي مثبت: فنحن نعرف تاريخ مولد ووفاة فيكتور هيجو أو جورج صاند، ونملك عنهما شهادات كثيرة ومؤكدة. وقد يكون المؤلف: في حالات أخرى، مجهولاً، كما في أنشودة رولان أو الحكايات الشعبية؛ أو اسماً شبه أسطوري، كهوميروس الذي تنسب إليه منذ زمن بعيد ملحمتا «الإلياذة» و«الأوديسة».

مال الكتاب والباحثون الأوروبيون في العصر الرومانسي إلى نسبة النصوص الشعبية وأناشيد البطولة العائدة إلى القرون الوسطى إلى مؤلف

جماعي، إلى «الشعب» الذي يكشف عن عبقريته الخاصة المختلفة عن عبقرية الأفراد التقليديين. ولكن هذه النظرة تتجاهل الحقيقة المرتبطة بنصوص هذه المؤلفات، أي العمل والاختيار والتعديل والتشكيل التي أدت إلى النسخة التي عرفها الناس للنص، شفوية كانت أو خطية، والتي لا يمكن أن تتحقق إلا على يدي فرد.

هناك مسألتان تستوقفاننا في هذه القضية: الأولى هي اسم المؤلف. فالمؤلف، باعتباره صاحب الاسم المسطر على غلاف الكتاب، قادر على أن يقدم نفسه للقراء بطريقتين: إحداهما أن يستخدم الاسم المسجل على بطاقة الهوية: هنري جيمس، مارسيل بروست، هيلن سيكسوا<sup>١٦</sup>، والطريقة الأخرى هي أن يستخدم اسما مستعارا يمكنه من الإشارة إلى نفسه كمؤلف مع إخفاء اسمه الحقيقي.

استخدام الاسم المستعار يلبي إجمالا ثلاثة دوافع كبرى، فقد يرغب المؤلف في الفصل بين شخصيته ككاتب وشخصيته الذاتية والاجتماعية. لهذا اتخذ جان باتيست بوكلين اسم موليير منذ أن أصبح ممثلا وكاتبا مسرحيا ومخرجاً، ويبدو أن موليير، الذي ينتمي إلى عائلة بورجوازية ميسورة، قرر أن يأخذ في الاعتبار النظرة السيئة التي كان يلقيها عالم المسرح في القرن السابع عشر وأن يحمي ذويه منها، وهناك أمثلة إضافية كثيرة: أرويه الذي اتخذ اسم فولتير، فرانسواز كواريز التي اتخذت اسم فرانسواز ساغان، ألكسندر بيدي الذي اتخذ اسم مونغو بتي للفصل بين صفتيه: المعلم والكاتب. ويستخدم المؤلف الاسم المستعار، في حالات أخرى كثيرة، كتفادي الرقابة الدينية أو الأخلاقية أو السياسية أو الإدارية. فقد وقع فرانسوا رابليه قسما من مؤلفاته باسم مستعار هو الكوفريباس نازيه، وهو جناس تصحيفي لاسمه، ونشر جان بولر كتابه «صفت البخير» (١٩٤٢) باسم فيركور. واستخدم يوريس فيان اسم فيرنون سوليفان لنشر كتابه الشهير «سأبصق على قبورك» (١٩٤٦) الذي قدمه للجمهور باعتباره كتابا مترجما من الأدب الأميركي. أما بولين رياج مؤلفة «قصة أو» المضروطة في الإباحية فلا نعرف هويتها، إلا أن أسبابا كثيرة تدفع إلى الاعتقاد بأنها دومينيك أوري، ولا شك في أن الوظيفة الثانية لاستخدام الاسم المستعار لا ترتبط بالأولى حصرا، وهذا ما تبينه حال فولتير، وتجدر الإشارة إلى أن



بالإمكان اعتبار المؤلف المجهول بمثابة الدرجة صفر من الاسم المستعار؛ فقد نشر باسكال كتابه «رسائل إلى أسقف الأبرشية Les Provinciales» (١٦٥٦-١٦٥٧) من دون أن يذكر اسما ولو وهميا للمؤلف.

أخيرا، يستخدم المؤلف الاسم المستعار - وهذا هو الغالب - استجابة لدوافع نفسية ترتبط خصوصا بالموقع التي يرغب أن يحتلها إزاء السلطة الأبوية، وقد عبر جان لوك ستمتيز عن ذلك خلال حديثه عن بتروس بوريل: «أن يكتب اسمه، هذا لا يعني أن يصف نفسه بل أن يكون حساسا إلى كنز الألفاظ الذي يحتويه هذا الاسم [...]، وأن يكشف موقع الأب ودمغته (ودمغة الأم التي لا تذكر)، وأن يواجه هذا الضيق، هذا الضيق والعذاب، ويعترف بأن الضيق موجود، كالمثلية التي تضاف إلى أسطورة أوديب»<sup>(١٧)</sup>.

هكذا يأتي اختيار الاسم المستعار ليعبر، غالبا، عن رفض اسم العائلة، كأن المؤلف حين يرغب في تأكيد حقه في التأليف يدخل في منافسة مع الأب، ويحرص على أن يبرهن أن عمله لا يدين بشيء لمن أعطاه اسمه في بطاقة الهوية. فهنري بايل استخدم عدة أسماء مستعارة، منذ أن بدأ الكتابة، إلى أن استقر على اسم ستندال. ونعرف أن هذا الاسم مستوحى من اسم قرية في شمال شرق ألمانيا مر بها المؤلف إبان مشاركته في حملات نابليون: في كتابه «الأحمر والأسود» يحتل نابليون موقع الأب، أما أورور دوبين فقد رفضت اسم عائلتها واسم عائلة زوجها البارون كزيمير دودفان على السواء، واختارت اسم جورج صاند. وهو اسم مستعار بالغ الدلالة لأنه يذكر بشكل مثير باسم عشيقها جول صاندو، ويشدد في الوقت نفسه، ومن خلال طريقة كتابة اسم جورج<sup>(\*)</sup> على رغبة واضحة في تجاوز التسميات التي يميز بها المجتمع بين الجنسين.

كذلك تخلص جيرار لايروني عن اسم عائلته، واختار لنفسه اسم جيرار دو نرفال. وهذه التسمية التي نسبت صاحبها إلى الأشراف تتسجم مع روح العصر، ولكنها تظهر أيضا رغبة الكاتب في ربط نفسه بأسرة والدته، لأن اسم نرفال هو اسم أرض تملكها جدته لأمه، كما تكشف رغبته في رفض أبيه نهائيا لأنه يحملها، منذ الصغر، مسؤولية موت أمه عام ١٨١٠ ودفنها في «سيليزي الباردة حيث يوجد رماد أمي»<sup>(١٨)</sup>.

(\*) ينتهي اسم جورج بالفرنسية بحرف (s) Georges، وهو اسم علم مذكر. وقد اختارت أورور دوبين هذا الاسم لتوقيع كتبها وحذفت الحرف الأخير - (المترجم)

أخيراً، قد يكون الخيار الذي اعتمدته إيزودور دو كاس (١٨٤٦-١٨٧٠) من أكثر حالات الاسم المستعار تعقيداً. فقد نشر النشيد الأول من أناشيد ملدورور<sup>(١٩)</sup> عام ١٨٦٨ تحت اسم مستعار. ثم أعاد نشره في السنة التالية ضمن مختارات جماعية صدرت في مدينة بوردو، تحت اسم مستعار أيضاً<sup>(٢٠)</sup>. وفي نهاية عام ١٨٦٩ نشر الأناشيد الستة الأولى<sup>(٢١)</sup> في باريس باسم مستعار جديد هو الكونت دو لوتريامون. تساءل القراء عن اختيار هذا الاسم المستعار، ولكن سرعان ما ربطوه برواية «لاتريومون» لأوجين سو التي صدر الجزء الأول منها عن دار غسليين في باريس عام ١٨٢٨. لا شيء يثبت أن دو كاس قرأ هذه الرواية. ولكن التقارب بين الاسمين يتجاوز الصدفة البسيطة إلى وجود نقاط التقاء عدة بين الأناشيد ورواية سو.

تستعيد رواية سو، القائمة على وقائع حقيقية، حكاية مؤامرة ضد الملك لويس الرابع عشر شارك فيها الفارس دو روهان وأحد نبلاء نورمانديا جان دوهميل دو لاتريومون. وقد توفي هذا الأخير خلال عملية توقيفه، أما روهان والمتواطئون معه فقد أعدموا عام ١٦٧٤، وتبدو الشخصية اللامعة والعامرة بالحماسة وذات المظهر الرهيب والإغراء الشيطاني التي تخيلها أوجين سو تجسيدا مسبقا لافتا لملدورور - وقد نبه إلى ذلك جملة من الدارسين بينهم مارسيل جان وأرباد ميزيه<sup>(٢٢)</sup> وفرانسوا كرادك<sup>(٢٣)</sup>. ورأى الأولان أن لاتريومون الذي ناضل ضد لويس الرابع عشر يظهر في الرواية كأنه عدو أسطورة الشمس<sup>(٢٤)</sup>، وعدو الله والآب أيضاً. من هنا جاء، على الأرجح، اسم بطل الأناشيد: ملدورور، الشيطان الجديد، حامل الفجر الملعون<sup>(٢٥)</sup>. من جهة أخرى، لفت فرانسوا كرادك إلى أن تحويل اسم لاتريومون إلى لوتريامون سمح لدوكاس بتأكيد المسافة التي تفصله عن هذا الأب، عن هذا الآخر، الذي بقي في مونتيفيديو والذي - في «الأناشيد» - يتحدى القانون: «آخر الموجود في مون»<sup>(٢٦)</sup>.

يتأكد هذا الافتراض إذا أخذنا بالاعتبار تكون كتاب دو كاس. فقد أودع الكاتب في وزارة الداخلية نسخة من «قصائد ١» في ٩ أبريل ١٨٧٠. ونسخة من «قصائد ٢»<sup>(٢٧)</sup> في ٤ يونيو من العام نفسه، وهما الكراسان الوحيدان اللذان نشرهما دو كاس باسمه الحقيقي. يمكن تفسير هذا الاختيار بأنه رغبة في إظهار القطيعة بين «القصائد» و«أناشيد ملدورور». فلو قرأنا «القصائد»



حرفيا، لوجدناها تتكرر للرومانسية الشيطانية الموجودة في «الأناشيد»: والشاعر يزعم في صدر كتابه أنه:

«سيضع الشجاعة محل الكآبة، والثقة محل الريبة، والأمل محل اليأس، والخير محل الخبث، والواجب محل الشكوى، والإيمان محل الشك، وبرودة الهدوء مكان السفسطة، والتواضع محل الكبرياء»<sup>(٢٨)</sup>.

هناك منطق أكيد وراء استخدام دوكاس اسم عائلته في توقيع نص يدافع عن القيم الاجتماعية الشديدة التقليدية والنفاذ منه إلى إدانة تأثير الجموح الرومانسي. ولكن هذه القطيعة مع «الأناشيد» وهذه العودة إلى القانون، مجرد خداع، فيلأغة السخرية التي تسود في «القصاصد»، والتي تعبر عن نفسها خصوصا باستخدام المعارضة الأدبية باستمرار ويقلب الأقوال الأدبية والفلسفية الشائعة، تكشف أن هذا النص يواصل بأسلوب آخر، نقمة «أناشيد ملدورور». لهذا يمكن الاعتقاد بأن العودة إلى اسم الشهرة الحقيقي هو الحد الأقصى للسخرية من الأب، المحكوم بأن لا ينطق بغير التفاهات المريعة. ويمكن بعد ذلك التفكير، كما يقول مرسلين بلينت، بأنه ما دام «الكتابان غير منفصلين زمنيا»<sup>(٢٩)</sup> فإن «القصاصد تسمح للقادر على حمل كل الأسماء (...) وعلى أن لا يحمل أي اسم - بعدما رفض شهرة الأب - بأن يوقع اسم الأب (الاسم نفسه تقريبا ولكن لا يعود نفسه أبدا)»<sup>(٣٠)</sup>؛ لوتريامون، مرقين، بسكال، فوفنارغ، و-لم لا إيژودور دوكاس.

### المرسل إليه

خلافًا للاتصال الأدبي الشفهي، حيث إنتاج الراوي أو المنشد لا ينفصل عن وجود جمهور يتفاعل مع الرسالة ويمكن للفنان أن يتكيف معه، فإن الكتابة كصياغة للنص لا تضع الكاتب في مواجهة الجمهور، فما دام الكتاب لم يعرض للبيع ويوزع ويصل إلى قراء فعليين يبقى المرسل إليه افتراضيا نوعا ما، فلا شيء يؤكد هوية الجمهور الحقيقي لهذا الكتاب فيما بعد.

مع ذلك ليس الطابع الافتراضي للجمهور أمرا مطلقا، فالكاتب يتوجه بكتابه عموما إلى جمهور محدد محاولا تلبية رغباته، ويظهر توجه الكاتب نحو هذا الجمهور أو ذاك - على تفاوت فعاليته ونجاحه - من خلال عدد من الأدلة المعبرة. نذكر منها مستوى اللغة الذي يعتمد عليه الكاتب، والمفردات،

الشائعة أو المتخصصة، التي يستخدمها. فسارت حين كتب «الوجود والعدم» و«نقد العقل الجدلي» لم يقصد الجمهور الذي قصده حين كتب «الجدار». ونذكر أيضا الاقتباسات الثقافية الواردة في النص؛ وبينها ما هو واضح للجمهور العريض لأنه يشكل جزءا من ثقافة العصر العامة؛ وما يصعب فهمه على غير الجمهور الضيق والمتخصص، كما هي الحال حين يثبت الكاتب الفرنسي شواهد من الألمانية أو اللاتينية من دون أن يرى ضرورة لترجمتها.

وفضلا عن المؤشرات القائمة في النص هناك ما يمكن وصفه بالمؤشرات الخارجية التي تسلط الضوء على الجمهور المقصود. وهناك أيضا النوع الأدبي الذي اختاره المؤلف لكتابه: فالرواية البوليسية، أو رواية الخيال العلمي، أو الرواية المنتمية إلى «الأدب العام» والقابلة لنيل جائزة (غونكور، فيمين، ريتودو...)، أو الكتاب الفلسفي، أو الدراسة النفسية التحليلية، أو المجموعة الشعرية، أو «الكتاب العملي»... إلخ، لا تصل إلى جمهور واحد، فالجمهور الذي تتوجه إليه محدد سلفا من خلال نوعها الأدبي. وهناك أيضا نوعية الإنتاج والتوزيع المرتبطة بعوامل اجتماعية واقتصادية، والشكل المادي الذي يتخذه الكتاب، وهما يدلان على توجه إلى جمهور محدد. وفي الاتجاه نفسه، يشكل عدد نسخ الطبعة الأولى، واحتمال وجود طبعة جيب موازية للطبعة السائرة، وإلحاق عنوان الكتاب (أو عدم إلحاقه) بقائمة الكتب التي تباعها الأندية بالمراسلة، وحصر بيع الكتاب بالمكتبات، أو، على العكس، توزيعه على نقاط بيع كمراكز بيع الصحف أو المتاجر الكبرى، والمساحة المخصصة للكتاب في البرامج المدرسية، يشكل ذلك أيضا مؤشرات دالة على الجمهور المقصود. من هذا المنطلق يمكن تفسير رفض جوليان غراك نشر كتبه في سلسلة جيب بأنه يرغب في المحافظة على صورة الكاتب الطليعي المصمم على مواصلة الإفادة من مكانة دار نشر محترمة كدار كورتي. وبالعكس، يشكل إنشاء سلسلة خاصة بالدراسات النقدية داخل سلسلة الجيب، وإصدار طبقات علمية لنصوص قديمة ومعاصرة، تعبيرا من الناشرين ومن الكتاب - إذا كانوا أحياء وساعدوا في تحقيق هذا المشروع - عن تفكير معاكس: خير للكاتب أن يكون كلاسيكيا يدرس في المدارس الثانوية من أن يكون طليعيا يدرسه، اختاريا، مجموعة صغيرة من الطلاب في برنامج الإجازة الجامعية أو الجذارة.



ولكن الطابع الافتراضي للجمهور لا يعود فقط إلى الفارق بين القراء المقصودين والقراء الضعليين، بل يعود أيضا إلى أن الزمن غالبا ما يؤثر في الجمهور - أو في غيابته. فعلى سبيل المثال، لم يصل ستندال (١٧٨٣-١٨٤٢) فعليا إلى الجمهور - مع أنه لم يكن مجهولا في زمانه - ولم يصبح مؤلفا مشهورا له إلا في أواخر القرن التاسع عشر. كذلك لم يضع الناس سكوت فيتزجيرالد (١٨٩٦-١٩٤٠) في مستوى همنغواي وشتاينبك ودوس باسوس وفوكنر، إلا بعد الحرب العالمية الثانية، وقد يتغير الجمهور خلال حياة الكاتب: هذا ما حصل مثلا لمرغريت دورا التي أدى نيل روايتها «العاشق» جائزة غونكور وطبع ما يقارب المليون نسخة منها، إلى إخراجها كليا من دائرة «أدب البحث» الضيقة التي كان القراء والنقاد يضعونها فيها حتى ذلك الوقت. كذلك تعتبر حال جول فيرن (١٨٢٨-١٩٠٥) ذات دلالة. فقد توجه هذا الكاتب إلى الشبيبة من خلال موضوع الرحلة والخيال العلمي خصوصا، ولكنه تحول شيئا فشيئا إلى مؤلف جامعي منذ عام ١٩٥٠ بدليل الأطروحات التي تناولته بالدراسة والطبعات العلمية التي صدرت لبعض مؤلفاته<sup>(٣١)</sup>.

ولكن مهما كان الطابع الافتراضي للمرسل إليه، وحجم التغير الذي يمكن أن يتعرض له مع الزمن، فإنه يبقى كائنا حقيقيا مكونا من جمهور قابل فعلا لقراءة الكتاب الذي وضعه المؤلف. والحال أنه، في موازاة المرسل إليه الحقيقي، الذي يمكن تحديده من خلال تحليل عادات الناس في القراءة، هناك مرسل إليه من طراز آخر، يمكن وصفه بالوهمي، لأن وجوده محصور داخل مساحة النص، وهناك مفهومان مهمان للإحاطة به.

المفهوم الأول هو «الكتابة»، كما حددها رولان بارت في كتابه «الكتابة في الدرجة صفر». ففي هذا الكتاب يتناول بارت مفاهيم اللغة والأسلوب والكتابة. فاللغة والأسلوب، رغم اختلافهما، هما من المعطيات المفروضة على المؤلف، والتي لا قدرة له على تبديلها. فاللغة «موضوع اجتماعي بالاصطلاح لا بالاختيار»<sup>(٣٢)</sup>؛ إنها مادة يستخدمها الكاتب للتعبير في زمن معين وفي سياق محدد، خلافا للأسلوب الذي له بعد فردي في الأساس يحيلنا إلى تاريخ الكاتب الشخصي. فهو، في نظر بارت:

«لغة مكتفية بنفسها تضرب فقط في الجذور الشخصية والسرية للكاتب، في ما هو دون مادية الكلام، حيث ينشأ أول مزدوج couple من

الكلمات والأشياء. وحيث تستقر موضوعات وجوده الأساسية نهائيا. ومهما بلغ تهذيب الأسلوب فإن الطبيعة لا تفارقه: فهو شكل لا غاية له، ونتاج دفع لا نتاج قصد»<sup>(٣٢)</sup>.

أما الكتابة فإنها، خلافا للأسلوب، تعبر عن مساحة الحرية، التي لا تخلو من القيود، والتي يتحرك فيها المؤلف. إنها المجال الذي يمكن أن يمارس فيه الكاتب الاختيار على مستوى التعبير، فيما هو يواجه هاتين الطبيعتين، أي اللغة والأسلوب. ويتعلق هذا الاختيار بكيفية رسم توجهاته الاجتماعية والسياسية والأيدولوجية. فعندما نكتشف صيغ الكتابة في النص نكون قد تنبهنّا إلى الإشارات الدالة على هذه التوجهات والتي يدمجها الكاتب عمدا في النص.

«اللغة والأسلوب قوتان مكفوفتان، أما الكتابة ففعل تضامن تاريخي. اللغة والأسلوب شيئان: أما الكتابة فوظيفة: إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع: إنها اللغة الأدبية التي تحولت بفعل توجهها إلى المجتمع: إنها الشكل الذي ندرك قصده الإنساني والذي يرتبط بأزمات التاريخ الكبرى 1001 إن احتلال الكتابة قلب الإشكالية الأدبية التي لا تبدأ إلا بها، يجعلها، إذا وخصوصا، مغزى الشكل: إنها اختيار المجال الاجتماعي الذي ينسب إليه الكاتب طبيعة نغته. ولكن هذا المجال الاجتماعي ليس المجال الاستهلاكي الفعلي. فالكاتب لا يتقصد اختيار المجموعة الاجتماعية التي يكتب لها: فهو يعرف جيدا أنه - إلا إذا كان يتوقع حدوث ثورة - لا يمكنه أن يكتب إلا للمجتمع. فاختياره هو اختيار للوعي لا للفعالية»<sup>(٣٣)</sup>.

هكذا ترسم أمامنا صورة للمرسل إليه قد يعجز النص عن بلوغها، ولكنها تعبر من خلال الكتابة التي يعتمدها المؤلف - أرسنقراطية، فنية، اشتراكية، عالم ثالثية... إلخ - عن رغبة الكاتب في الانتماء الاجتماعي والسياسي وعن حلمه بالتضامن مع مجموعة يتوجه إليها ويأمل في أن يتم اعتباره ممثلا لها. المفهوم الثاني، الأقرب إلى التقنية، هو مفهوم الراوي. هناك نصوص روائية شائعة، تعود إلى بداية هذا النوع الأدبي، تعرض صورة راو يتوجه إلى قارئ متوقفا منه، حسب الظروف، إظهار ردة فعله على بعض وجوه القص، وبالتالي المساعدة في توضيح الطريقة التي ينبغي السير بها، أو تجنبها، في قراءة النص. هكذا تنشأ، في موازاة العلاقة الحقيقية بين المؤلف والقارئ، علاقة



وهمية - لأن وجودها محصور ضمن مساحة النص - بين الراوي وهذا المرسل إليه الخيالي الذي اعتدنا أن نسميه، بتأثير كتابات جيرار جينيت، «المروي له». وقد أوضحت كريستين مونتلبيتي هذا الخط الفاصل بين الحقيقة والوهم حين كتبت:

«إن لمفهوم المروي له، الذي يسمح خصوصا بفهم الفروقات التي قد أجدها خلال القراءة بيني وبين القارئ الموجود في النص، ميزة خاصة وهي أنه دقيق، وأنه يربط القارئ بشريكه الحقيقي. فكما ينتمي المؤلف والقارئ كلاهما إلى عالم الحقيقة، يجد المروي له شريكا في عالم النص هو الراوي»<sup>(٢٥)</sup>.

إن النظر في وجوه العلاقة بين الراوي والمروي له يؤدي إلى اكتشاف شكلين رئيسيين: التواطؤ والاستبعاد شبه الواضح لأحد الفريقين. وقد حلت مونتلبيتي عملية الاستبعاد، فبينت كيف أن الراوي، في الفصل التمهيدي من رواية بلزاك «الأب غوريو»، «وبعدما استعرض أوسع مجموعة ممكنة من المروي لهم ١٠٠٠ عمداً إلى تقليص الحقل؛ فبدأ له أن المروي له الوحيد المقبول هو المروي له الباريسي لأن (خصوصيات هذه المشاهد لا يفهمها إلا من يعيش بين ربي مونتمارتر وأصالي مون روج)»<sup>(٢٦)</sup>.

ولا شك في أن مفهوم المروي له يرتبط من حيث المبدأ بمن تروى له الحكاية. ولكن هذا المفهوم ينطبق على أنواع أدبية أخرى. فبودلير، حين أنكر أن الشعر يمكن أن ينقل مضمونا أخلاقيا أو فلسفيا أو دينيا، وتحدث في هذا الخصوص عن «البدعة العصرية الخطيرة: التعليم»<sup>(٢٧)</sup>؛ ومالارميه، حين كتب في بداية حياته الأدبية مقالة بعنوان «بدع فنية: الأدب للجميع»<sup>(٢٨)</sup>، كانا يحددان، كل بدوره، المرسل إليهم القادرين على تلقي الرسالة والآخرين العاجزين عن فهمها. هكذا يحدد الكاتب من خلال شخصية الراوي الوهمية أو ضمير المتكلم المعبر عنه في القصيدة، خياراته بشأن متلقي نصه، ويكشف عن جزء مهم من تصوره الخيالي الذي يمكن مقارنته، بعد ثيانه، بقرائه الحقيقيين.

## الرسالة

تتكون الرسالة مما هو منقول، وفق سيرة تمتد من المؤلف إلى القارئ، بصورة نص مكتوب يحمل مضمونا دلاليا، تحديد معنى الرسالة لا يكون إلا عاما، ولا يستدعي ملاحظات خاصة، لأن المهم، كما سنرى، هو كيفية نقل

الرسالة وبعض خصوصيات إنتاج معناها. من جهة أخرى، يحيل معنى الرسالة إلى الدلالة، أو المفهوم، الذي يحمله الأثر الأدبي؛ وقد استخدم النقاد كلمة «رسالة» في السنوات ١٩٤٥-١٩٦٠، للتعبير عن المعنى الأخلاقي والفلسفي والسياسي للكتاب. لهذا يجدر السؤال عما إذا كان الأثر الأدبي يتحدد من خلال المضمون الذي ينقله أم من خلال الكيفيات الشكلية والبنائية التي ينتقل بها. بعبارة أخرى، ما الذي يجب أخذه في الحسبان: أهو المضمون أم العملية التي يتحقق بها التعبير عنه ونقله؟

### قناة الاتصال

تتعرف قناة الاتصال من وجهة نظر تقنية أساسا؛ وهي تتكون من مجموع العمليات المادية المتحققة بدءا من كتابة المؤلف للنص وانتهاء بفعل القراءة وتملك القارئ لهذا النص بصورة كتاب.

العنصر الأول الذي ينبغي النظر فيه، داخل هذه السلسلة، هو المخطوط. وهو النص الذي يضعه الكاتب قبل أن تحوله الآلة إلى نسخ مطبوعة ومتعددة. لهذا ينبغي التفريق بين نسخة الكتاب المخطوطة والنسخة المطبوعة والمنشورة. وتجدر الإشارة إلى أن الآثار الأدبية السابقة لاختراع المطبعة (منتصف القرن الخامس عشر) كانت تنسخ وتنتشر بصورتها المخطوطة من خلال محترفات تنقل النص الأصلي إلى عدد من النسخ المتماثلة وتقوم بالدور الذي تحول فيما بعد إلى الطابع والناشر.

هكذا عرفنا آداب العصور القديمة وآداب العصور الوسطى. وهذا هو معنى الحديث عن مخطوط «حرب الموريه» لتوسيديد، أو «الإنياذة» لفرجيل أو «فارس الأسد» لكريتيان دو تروا، فالمقصود دائما، في هذه الحال، هو النسخة التي نقلها النساخ عن الأصل ووصلت إلينا بهذه الصورة، وليس النص الذي خطه المؤلفون فعليا.

نرى إذا أن لكلمة مخطوط معنيين مختلفين كثيرا في عبارتي «مخطوط أفلاطون» و«مخطوط بلزك». فتحن لم نبدأ بالنظر إلى المخطوط باعتباره «ما قبل نص الكتاب» إلا بعد اختراع المطبعة.

من الناحية المادية، يمكن أن يتخذ المخطوط صورا متعددة. فهو، من حيث اشتقاق اسمه، يكون بخط المؤلف. ويمكن أن يكون من إملاء المؤلف على



مساعدة: هذه حال رواية «دير الشرترين في بارم» لستيدال. وحال جزء من «مذكرات من وراء القبر» لشاتوبريان. وقد أدى انتشار استخدام الآلة الكاتبة في أواخر القرن التاسع عشر إلى إعطاء المخطوط طابع «المضروب» (على الآلة)، وأصبح هذا الشكل. منذ وقت طويل، مفروضا على الكتاب من جانب الناشرين ومسؤولي المجلات. والشكل المضروب يمكن أن يتولاه المؤلف بنفسه. انطلاقا من نص مخطوط أحيانا، أو أن يمليه على سواه كما هي حال القسم الأخير من آثار هنري جيمس<sup>(١٢٦)</sup>. أخيرا، يمكن أن يكون المخطوط شفويا إذا كان النص، أو المواد التي يتركب منها، مسجلا على آلة تمهيدا لنقله إلى الصورة الخطية.

ولكن مهما كانت صورة المخطوط<sup>(١٢٧)</sup>، فإنها ليست نسخة فنية للكتاب العتيق بل أقل من ذلك، فالتردد الذي تعكسه والزيادة والحذف والتدامة والتصحيح، كل ذلك يبين عمل الكاتب، وأنه عمل لا ينتهي أبدا، خلافا للكتاب المطبوع والمنشور الذي يقتنيه القارئ. هكذا اتخذت العبارة التي اختارها بسكال لعنونة المقطع الشهير «لا تقاسق الإنسان»<sup>(١٢٨)</sup> من كتابه «الأفكار»، بعدا نسبيا حين تبين من مراجعة المخطوط أن الكاتب كتب أولا عبارة «عجز الإنسان» ثم شطبها. كذلك الأمر بالنسبة إلى عبارة «soleil cou coupé» (شمس مقطوعة العنق) التي ختمت قصيدة «حلقة» التي تفتتح المجموعة الشعرية، «الكحول». فقد جاءت من نقل عبارة soleil cou tranché<sup>(١٢٩)</sup> من الاستعارة إلى الجناس؛ وهذا التغيير جرى في المرحلة الأخيرة من تجارب الطباعة. كذلك أيضا فتح مالمريمه أمام القارئ طريقا جديدة تماما حين عدل البيت الوارد في المقطع الأخير من قصيدة «التوافق» التي كتبها عام ١٨٦٣ وهو:

«هل من سبيل، يا ربي الذي يعرف المرارة»

وجعله في الطبعة الحجرية التصويرية التي أصدرها لمجموعته «قصائد»

عام ١٨٨٧:

«هل من سبيل، يا أنا الذي يعرف المرارة»<sup>(١٣٠)</sup>.

هكذا يؤدي النظر في المخطوطات إلى تسليط الضوء على تكوين الآثار الأدبية، لأنه يوضح أن الصياغة النهائية للنص، تلك التي نجدها عند قراءة الكتاب المطبوع والمنشور، هي نتيجة عمل وحصيلة اختيار بين الممكنات. وهذا النظر يساهم في نزع القدسية عن الاعتقاد بقيمة ثابتة للكتاب.

العنصر الثاني من عناصر قناة الاتصال يمثلها الناشر<sup>(٤٤)</sup>. والناشر هو متعهد يتولى مسؤولية صناعة الكتاب ونشره انطلاقاً من مخطوط سبق له اختياره. وتقوم العلاقة بين المؤلف والناشر على بعدين. فهي تتناول أولاً القيمة الفنية والتجارية للمخطوط الموضوع بتكليف من الناشر أو المرسل إليه من غير تكليف، والأسباب التي تدفع الناشر إلى رفضه أو قبول نشره مع التعديل أحياناً. والقاعدة العامة أن يعرض المخطوط على لجنة قراءة، تتنوع بحسب دور النشر. تضع لكل نص علامات قراءة، وعلى هذه العلامات يبنى الناشر قراره. من هذه الزاوية يمكن وصف العلاقة بين المؤلف والناشر بأنها علاقة تقويم في الأساس.

وفي حال موافقة الناشر على نشر المخطوط تدخل هذه العلاقة في إطار قانوني دقيق يرسمه قانون<sup>(٤٥)</sup> ١١ مارس ١٩٥٧، ويتحقق بتوقيع عقد بين المؤلف والناشر. وينص العقد على أربعة ترتيبات أساسية. يمنح المؤلف الناشر حق نشر المخطوط الذي يتناوله العقد - وربما حقوق الاقتباس والترجمة-، ويتعهد بالامتناع عن إعادة نشر النص - وربما اقتباسه أو ترجمته - من دون الاتفاق مع الناشر. ويتعهد الناشر، في المقابل، بنشر النص كما تسلمه من المؤلف وبالإعتراف بصفته كمؤلف. ويحدد العقد أيضاً «الحد الأدنى من عدد نسخ الطبعة الأولى»<sup>(٤٦)</sup>، ويعين أخيراً جمالة المؤلف: حقوق المؤلف. يمكن أن تكون جمالة المؤلف مبلغاً مقطوعاً متفقاً عليه أو «نسبة من المنتج المتفق على استغلاله»<sup>(٤٧)</sup>. وفي الحال الأخيرة قد تتفاوت النسبة، ولكنها بالإجمال في حدود ١٠٪ من سعر الكتاب المباع بالمفروق. والناشر ملزم، بموجب حقوق المؤلف، أن يبلغ المؤلف دورياً بحالة مبيعات الكتاب. وهناك ترتيبات أخرى، أكثر تقنية، تحدد مهلة لبدء النشر وشروط فسخ العقد من طرف واحد.

هكذا يوفر عقد النشر، كما حدده قانون ١١ مارس ١٩٥٧، ضمانات للمؤلف والناشر معاً. فالأول يعرف أن كتابه سيُطبع بالشكل الذي يوافق رغبته. وسينشر بكيفيات محددة بوضوح، وأنه لن يتحمل أي كلفة لأن القانون ينص بوضوح على أنه «لا يدخل في مفهوم عقد النشر، بالمعنى المنوّه عنه في المادة ٤٨، العقد المسمى: على حساب المؤلف»<sup>(٤٨)</sup>. أما الثاني فيطمئن إلى أن بين يديه نصاً يمكنه استغلاله إلى أجل، وله في ذلك الحق الحصري: «واجب

المؤلف أن يضمن للناشر الممارسة الهادئة والحصرية للحق المعطى، إلا في حال وجود اتفاق يخالف ذلك<sup>(٤٩)</sup>. وهذه الضمانة تشكل عنصرا مهما في سياسة النشر، لأنها تسمح للناشر بإنشاء سلسلة، وإعادة النشر حسب مقتضيات الحال أو تطور اهتمام الجمهور بعناوين هذه السلسلة. نرى هذا، مثلا، عند غاليمار من خلال سلسلة «شعر» أو «المتخيل».

هذا، وتبقى مهنة الناشر من حيث المبدأ مليئة بالمخاطر. فالناشر، حين يقرر نشر كتاب، يراهن على أرباح لاحقة، قد يحققها أو لا يحققها. فمهما بلغت جدية دراسة السوق يصعب أن نتوقع كيفية تلقيه للكتاب غدا، ولو كان هذا الكتاب من الصنف الرائج تجاريا، كالكتب العملية، مثلا. لهذا تتجه مصلحة الناشر إلى الكتب القابلة لنيل جوائز أدبية، أو تلك التي يكون مؤلفها معروفا من الجمهور الواسع بسبب موقعه السياسي أو الإعلامي. ولكن، هنا أيضا، يكون النجاح عملية معقدة: فالإقبال الكثيف على شراء رواية نالت جائزة غونكور لا يؤدي حكما إلى رواج رواية أخرى ينشرها المؤلف بعد سنة؛ ففي هذه الحال قد يكون السعر لا الجائزة سبب النجاح. كذلك، إذا كان من السهل تحليل الأسباب التي جعلت كتابا ما أفضل الكتب مبيعا - مثل كتاب «بقدر ما تحمل الريح» - فلا شيء يسمح بصورة مؤكدة بوضع كتاب آخر يكون الأكثر مبيعا. أما نجوم السياسة أو الرياضة أو الفن أو الإعلام، فإن شهرتهم قد تدفع الجمهور الواسع إلى قراءة كتبهم - التي تكون إجمالا على شكل مقابلات شخصية - أو الكتب التي تتحدث عنهم؛ ولكنها قد تدفع الجمهور أيضا إلى الإعراض عن هذه الكتب لاحتوائها على مادة معروفة أصلا.

يشكل الطابع العنصر الثالث من عناصر قناة الاتصال. ويتمثل دوره بصناعة الكتاب بعدد معين من النسخ المتشابهة، تلبية لطلب الناشر ووفقا لتعليماته: قياس الكتاب، المواصفات الخاصة بكل سلسلة، الغلاف، عدد النسخ، الخ. ، فالطابع متعهد كالناشر، ويتعرض بهذه الصفة لمخاطر النشاط الاقتصادي. لكنه لا يواجه المخاطر نفسها التي تتهدد الناشر لأنه ينفذ طلبات يضمن مبدئيا أجره عليها، بينما الناشر يتخذ القرارات ويعمل دائما على أساس ربح لاحق.

حتى زمن قريب - ١٩٥٠ تقريبا - كانت طباعة الكتب تكاد تتم حصرا بواسطة التيبوغرافيا، أي باستخدام حروف متحركة مصنوعة من مزيج من الرصاص والكحل (١٤-١٨٪) والقصدير (٤-٨٪) ووفق مبدأ لم يتبدل منذ



## الاتصال الأدبي

اختراع المطبعة<sup>(٤٠)</sup>، فبعد قراءة دقيقة للمخطوط الذي يسمونه نسخة، والذي يدون عليه المصحح كل الاشارات الفنية اللازمة لعامل الطباعة، تبدأ المرحلة الأولى، الأساسية والأكثر كلفة، من مراحل تحويل المخطوط إلى كتاب: تنضيد الحروف. وتقوم هذه المرحلة على صف الحروف التي تقابل علامات المخطوط، فوق مصف تعادل مساحته مساحة الصفحة المطبوعة. وفي نهاية هذه العملية يكون لدى الطابع من المصفات بقدر ما سيكون للكتاب من صفحات.

بقي التنضيد إلى أواخر القرن التاسع عشر يدويا حصرا: يأخذ العامل من صندوق الحروف - وهو بقياس ٤٤ - ٦٥ سم، مقسم إلى خانات متفاوتة القياس تبعا لتكرار استخدام العلامات - ما يحتاجه منها، ويرصفها فوق المصف بعدما يكون قد حدد الحواشي مسبقا بواسطة نظام الضبط. يتم العمل علامة بعد علامة، وسطرا تلو سطر. ولكن قبل الانتقال إلى السطر التالي، المفصول عن السابق بواسطة مفسحة - شفرة من مزيج المعدن تظهر اللون الأبيض في الطباعة -، تجري قراءة السطر وتصحيح الأخطاء. وحين يمتلئ المصف يتم فحصه لإزالة الحفر - زيادة في اللون الأبيض تظهر كالشقوق في الصفحة المطبوعة - بتخفيف المسافة بين الكلمات حيث تدعو الضرورة.

أظهر التنضيد اليدوي منذ بداية الطباعة بعض السيئات، رغم امتيازه التقني والفني: كلفة مرتفعة، تلف الحروف، حشد مواد كبيرة الحجم عند إعادة النسخ. في نهاية القرن التاسع عشر، تم اختراع نوعين من الآلات التي تقدم تنضيدا أسرع بكثير بكلفة أقل: لينوتيب ومونوتيب. تتحرك هذه الآلات بواسطة ملامس شبيهة بملامس الآلة الكاتبة ولكنها أشد تعقيدا، فهي تأخذ المعدن الذائب وتحوله إلى الحروف اللازمة وترصفها على المصف. الآلة الأولى تقدم السطر دفعة واحدة، أما الثانية فتقدم كل حرف بمفرده<sup>(٤١)</sup>. في بداية القرن العشرين وجد نظام الطباعة الضعيفة منافسة من الحفر التصويري heliogravure الذي تتكون صفحته الطباعة من اسطوانة نحاسية مخفورة بعملية تصويرية. يمكن الحفر التصويري من تحقيق العمل بسرعة عالية جدا، وهو يستخدم في طباعة المنشورات الكثيرة النسخ (بيانات، محلات)، وجودته الفنية تشجع على استخدامه في طباعة المنشورات القليلة النسخ التي تتطلب الكثير من العناية. غداة الحرب العالمية الأولى، ظهرت

وسيلة جديدة هي الأوفست التي ما زالت إلى اليوم النظام الأكثر استخداما. يقوم هذا النظام على مبدأ الطباعة الحجرية التي عرفت في القرن التاسع عشر<sup>(٥٢)</sup>، وتتكون صفحته الطابعة من صفيحة من الزنك، لا نتوء فيها ولا تجويف، مثبتة فوق اسطوانة، يتوزع عليها الحبر بصورة غير منتظمة بوسيلة فوتوغرافية. وتوضع هذه الاسطوانة في حالة احتكاك باسطوانة أخرى تحمل صفيحة من المطاط - مطاط الأوفست- تتلقى الحبر غير المنتظم، وتنقله إلى ورقة موضوعة بينها وبين اسطوانة ثالثة وظيفتها القيام بدفع مضاد. بعد الحرب العالمية الثانية ظهرت الصفاقة الفوتوغرافية التي تعد فيلم الأوفست بوسائل كهربائية آلية، ثم صارت تعده بوسائل معلوماتية صرفة، وتتكون صفحتها الطابعة بوسيلة فوتوغرافية. وهذه الصفاقة تسمح بمعالجة ما يزيد عن مليون علامة في الساعة<sup>(٥٣)</sup>.

بعد انتهاء التنضيد يجري السحب التجريبي الأول. ويتم هذا السحب، تقليديا، على مسودات طباعة، وهي كناية عن صفحات بقياس ٢٠ - ٥٠ سم تتسع الواحدة منها لما يعادل ثماني صفحات مطبوعة. وترسل هذه المسودات إلى المؤلف الذي يدقق في النص ويشير إلى الأخطاء التي وقع فيها الطابع مقارنة بالمخطوط الذي تسلمه. تجري التصحيحات وفق شفرة اصطلاحية<sup>(٥٤)</sup>، ثم يعيد المؤلف المسودات إلى المطبعة مع عبارة «صالح للوضع داخل الصفحة»، ويوقع.

يصحح الطابع الأخطاء المشار إليها بإعادة صف الكلمات الخاطئة ويقوم بسحب تجريبي آخر غايته، هذه المرة، تركيب صفحات الطبع. وهذا السحب لا يتم على مسودات بل على تجارب، وهي كناية عن أوراق مطبوعة على وجه واحد يقابل كل وجه منها صفحة من صفحات الكتاب العتيد. وترسل هذه التجارب إلى المؤلف فيصححها مستخدما الشفرة الاصطلاحية نفسها. ويعيدها مع عبارة «صالح للوضع داخل الصفحة» ومع توقيعه. يجري الطابع عندئذ التعديلات الأخيرة ويسحب الكتاب بشكله النهائي: طباعة على الوجهين، خياطة أو تجليد، غلاف... إلخ<sup>(٥٥)</sup>.

خلافا للعلاقة مع الناشر، تنحصر علاقة المؤلف بالطابع في الإطار التقني. فواجب المؤلف أن يسلم الطابع نسخة نهائية من حيث المضمون، مما يمنعه من تعديل نصه. زيادة أو حذفاً. في مرحلة المسودات أو التجارب

الطباعية، من دون استبعاد حصول بعض التسامح<sup>(٤٦)</sup>. وفي هذا الصدد نذكر حالة بلزاك الذي كانت تعديلاته على التجارب الطباعية تتحول غالبا إلى ما يشبه إعادة كتابة النسخة الأصلية. في المقابل، واجب الطابع أن يمتنع عن إجراء أي تعديل في النسخة التي ينضدها: فدوره هو أن ينقل النص بأمانة معتبرا أنه يعبر عن إرادة المؤلف. يمكننا أن نتخيل النتيجة لو صحح الطابع لغة الفلاحين في مسرحية «دون جوان» لموليير، أو صحح إملاء الكتابة المتصلة في رواية «زازي في الميترو» لريمون كينو.

العنصر الرابع من عناصر قناة الاتصال هو عملية التسويق والنشر. وهاتان العمليتان شديدتا الارتباط ومن مسؤولية الناشر. حتى سنة ١٩٣٠ تقريبا، كان الناشر يتولى التسويق والنشر مباشرة، فينقل بنفسه الكتب إلى مراكز البيع المختلفة. ولكن اختلاف هذه العمل عن عمل النشر، أدى إلى نشوء شركات توزيع يتعاقد معها الناشر. يتخذ العقد أشكالا تختلف باختلاف الناشرين، وتتعلق خصوصا بالعدد السنوي للعناوين الذي تلتزم الشركة توزيعه، وعدد مراكز البيع الواجب تغطيتها، والسعر المقرر لكل نسخة، وتعويض الناشر (تسديد مسبق أو بعد البيع). بدأ العمل بهذا النظام في فرنسا منذ سنة ١٩٣٠ حين قررت دار هاشيت «أن تفعل بالكتب ما تفعله بالصحف: أن تضمن حق التوزيع الحصري»<sup>(٤٧)</sup>؛ وكان غاستون غاليمار أول المتعاونين معها. لكن هذا المشروع - الذي التزمته دار هاشيت حين كانت في طور البحث عن كتاب طليعيين. ولم تكن قد نشرت بعد مؤلفات سارتر وكامو وهمنغواي وفوكنر وسيلين ومالرو... إلخ، ولم تكن قد أصدرت «السلسلة السوداء» التي أدارها مارسيل دوهميل - ظهر أنه باهظ الكلفة<sup>(٤٨)</sup>. ففسخ غاليمار العقد مع هاشيت عام ١٩٧١ وأسس شركة توزيع خاصة به، هي سوديس. وسرعان ما تعاقدت معه دور نشر أخرى<sup>(٤٩)</sup>. هذا، ومهما بلغت كلفة شركة التوزيع فإنها صارت اليوم شريكا إلزاميا للناشر، رغم تضارب مصالحهما في الغالب. فشركة التوزيع تميل مبدئيا إلى فرض العناوين الأكثر قابلية للتسويق في مراكز البيع؛ وهذا المنطق التجاري يجري على حساب المؤلفات المجددة سواء في مجال القصص أو الدراسات، ويقوم غالبا على تفضيل ما يظن الموزع - خطأ - أنه الاستهلاك البعيد عن المخاطرة.



معرفة الناشر بمحدودية المساهمة التي يقدمها الموزع، إلا في حال خضوعه لرقابته، تدفعه إلى اعتماد استراتيجية تنمية المبيعات. وهذه التنمية هي من صلاحية الملحق الصحفي الذي يتولى إعلام الصحف والمجلات بالكتب الصادرة عن الدار. من خلال إرسال نسخة منها إلى الصحفيين والنقاد الذين من شأنهم نشر مراجعة لها. وهذا ما يسمى بالخدمة الصحافية. وفي إطار استراتيجية تنمية المبيعات تلعب صفحة الغلاف الرابعة دورا مهما. وتقصّد بها النص المنشور على ظهر الكتاب الذي يمثل غالبا أول احتكاك بين القاري، أو القارئ في مكتبة، وبين الكتاب. وينقسم هذا النص، الذي يكتبه المؤلف غالبا، إلى قسمين: أحدهما يقدم الكتاب، والآخر، الأقصر عموما، يقدم المؤلف «سيرة ومؤلفات»<sup>(١١)</sup>. هذه الممارسة التي حلت محل «رجاء النشر»<sup>(١٢)</sup>، تعممت منذ سنة ١٩٥٠؛ مع أننا نجد بعض الكتاب الطليعيين وناشريهم يتذكرون لها أحيانا، ككتب بيكيت ودورا الصادرة عن دار مينيوي، أو كتب جوليان جراك الصادرة عن دار كورتني.

ولا شك في أن صفحة الغلاف الرابعة تشبه المنشور الدعائي، لأنها تسعى إلى تقديم مجمل الأسباب التي تشجع على شراء الكتاب، وإلى التشديد على أن الكتاب يمكن أن يهتم فئات عديدة من القراء. فعلى سبيل المثال، نجد على صفحة غلاف رواية الكاتب الأنغولي لواندينو فييرا «نحن الآخرون، من مكولوسو»<sup>(١٣)</sup> نوعين من الحجج المستخدمة بمهارة. فمن جهة أولى، شدد النص على غيرية الرواية التي تنتمي أحداثها إلى حرب أنغولا الاستعمارية؛ ومن جهة أخرى، أكد انتماء الرواية إلى حداثة أدبية تضع مسألة اللغة في المرتبة الأولى من اهتمامها وتتناول للجمالية القائمة على الواقعية:

«بين عداوة السكان البيض ولا ميالة الشعب الأفريقي، وقف الراوي تمزقه الحرب الاستعمارية. هل بوسع الوفاء بقسم الماضي، وهو المزدوج اللغة؟ ازدواجية اللغة تؤلف الراوي، وتؤلف القصة أيضا.

تاريخ بلد وتاريخ أفسان اندمجا. العقلانية والشغف، الأبيض والأسود، الغنى والفقر ألقت كلها نشيدا جنائيا هو نشيد حياة، لغته تمازج وتمزق، واقع وتوهم»<sup>(١٤)</sup>.

وككل رسالة دعائية، يمكن لصفحة الغلاف الرابعة، أن تتلاعب بالقارئ قليلا بعض الأحيان. فالناشرون الفرنسيون «الكبار»، بصورة خاصة، يميلون للأسف إلى إخفاء أن الكاتب الذي ينشرون له سبق أن

## الاتصال الأدبي

نشرت له دار «صغيرة». ففي ختام صفحة الغلاف الرابعة من الرواية السابقة نقراً: (أصدرت منشورات غاليمار للمؤلف، عام ١٩٨١، كتاب «سابقاً، في الحياة»). هذه العبارة تدفع القارئ إلى الظن بأن غاليمار هي التي اكتشفت لواندينو فييرا في فرنسا، بينما الحقيقة هي أن دار «الحضور الأفريقي» هي التي أدخلته إلى فرنسا حين نشرت له عام ١٩٧١ «حياة دومنغو كزافييه الحقيقية»<sup>(٦٤)</sup>.

يمكن للناس أن يلجأ إلى الدعاية الصريحة، ولكن حدود ممارسة هذه الدعاية أضيق من تلك التي تتناول المواد والخدمات الأخرى. وقد عمدت «الإدارة الفرنسية للإعلان»، وهي هيئة مكلفة برسم قواعد ممارسة الدعاية في التلفزيون، منذ تأسيسها عام ١٩٦٨، إلى منع الناشرين من بث إعلانات لترويج الكتب. وثبت هذا المنع بالقانونين الصادرين في ٣٠ سبتمبر ١٩٨٦ وفي ١٧ يناير ١٩٨٩، وبالمرسومين الصادرين<sup>(٦٥)</sup> في ٢٦ يناير ١٩٨٧ وفي مايو ١٩٨٨، فضلاً عن ذلك، يمنع الترويج للكتاب على اللافتات ولوحات الإعلان. وهكذا تنحصر أشكال الدعاية المسموح بها بالإعلان في الصحف المكتوبة والمصققات في أماكن بيع الكتب. لقد أكد المشرع حين فرض هذه القواعد، التي يحتج عليها أنصار الاقتصاد الليبرالي، أن طبيعة الكتاب تختلف عن سائر منتجات الصناعة، فللكتاب، ككل منتج صناعي غسالة كان أو سيارة، قيمة تجارية ناتجة من جمع كلفة إنتاجه وهامش الربح المشروع. ولكنه، في الوقت نفسه، وكما ينص قانون ١١ مارس ١٩٥٧، «نتاج عقلي» يتمتع مؤلفه «من جراء تأليفه له، بحق الملكية المعنوي الحصري القابل للاحتجاج به أمام الجميع»<sup>(٦٦)</sup>. ولا يعدل تنازل المؤلف للناس عن حق إعادة الطبع (وربما عن حق الترجمة والاقتباس)، بتاتا، طبيعة هذه «الملكية المعنوية». فالناشر لا يمارس حقه إلا في التنفيذ المادي لإعادة الطبع<sup>(٦٧)</sup>. مع ذلك، فإن الطابع الحصري للتنازل يجعل الناشر، بشكل ما وفي ظروف محددة<sup>(٦٨)</sup>، مؤتمناً على هذه «الملكية المعنوية». والحال أن هذه الملكية لا يمكن تقديرها تجارياً. يمكننا أن نقدر بدقة قيمة طبعة من كتاب «البحث عن الزمن الضائع»، باعتبارها منتوجاً صناعياً، ولكن، إذا تم تدمير كل المخطوطات والنسخ الموجودة في العالم من هذا الكتاب، فإن تقدير الخسارة لا يكون إلا رمزياً. فليس بوسعنا تقديم رقم يقابل قيمة الخسارة التي تعرضت لها الإنسانية.

يحصّر أشكال الدعاية المقبولة للكتب، أكد المشتري، على المستوى النظري، وجود بعيدين للكتاب: مادي ورمزي<sup>(١٦)</sup>، وأكد، على المستوى التجاري، عدم جواز التمييز بين ناشرين «كبار» وآخرين «صغار». كما هو الأمر في النشاطات الصناعية الأخرى، بالاستناد إلى حجم مبيعاتهم وحده. فالناشر ينال تقديره من سياسة النشر التي اتبعها، ومجموع المؤلفات التي استطاع تنفيذها. وغاية القيود المفروضة على ممارسة الدعاية هي أن تساوي بين الناشر القادر على استخدام الوسائل الباهظة الكلفة والناشر غير القادر كموريس نادو أو أندريه سيلفير ناشر مؤلفات ميلوتش، أحد أكبر شعراء القرن العشرين؛

في موازاة الدعاية بالمعنى القانوني للكلمة، يجري الترويج للكتاب من خلال المراجعات التي تخصصها له الصحافة المكتوبة والمسموعة، التي يكتبها النقاد الذين تلقوا نسخة من الكتاب في سبيل الخدمة الصحافية. ويعتبر العرف الحديث، عن كتاب حديث الصدور، أمراً طبيعياً، بخلاف الكلام على سائر المنتجات الصناعية. وتدخل المراجعات الصحفية عموماً في إطار النقد الأدبي. مع ذلك، ليس من السهل دائماً التمييز بين المقالة النقدية وما يسميه المشتري «إعلاناً محرراً» الذي يقوم على تقريظ المنتج من خلال نص ذي طابع إعلامي<sup>(١٧)</sup>، ويميل بعض النقاد إلى مراجعة الكتب الصادرة عن الناشر الذي يتعاملون معه. وعلى هذا نكون أمام مسألة حقيقية: إذا وافقنا على أنه من غير اللائق أن يقرظ الصحافي المنتج صراحة أو بشكل موه، أو أن يفاضل بين المنتجات. فإن من الصعب منع الصحافي من ذكر كتاب وجده مهما واعتبر أن يوسع القارئ أو المشاهد الإفادة منه. إن الحدود بين الإعلان المحرر وحق الناس في الإعلام وفي النقد ليست واضحة. خصوصاً بعدما اعترف القانون الصادر في ١١ مارس ١٩٥٧ «بحق الاستشهاد»:

«في حال كان الكتاب منشوراً، لا يمكن للمؤلف أن يمنع (١٠٠٠):

٢- شرط الإشارة الصريحة إلى اسم المؤلف والمصدر؛

- التحليلات والاستشهادات القصيرة المبررة بالطابع النقدي أو الجدلي؛

التربوي أو العلمي أو الإعلامي للكتاب الذي أخذت منه؛



- العرض الصحفي [١٠٠٠]

٤- المحاكاة الساخرة والمعارضة الأدبية والكاريكاتير، مع أخذ قواعد النوع في الاعتبار<sup>(٧١)</sup>.

هنا أيضا نجد أن الكتاب ليس منتوجا كغيره، وأن المشتري، في النهاية، يميز بين النقد والدعاية.

### المرجع

يشكل المرجع، كما ذكرنا، العامل الخامس من عوامل ترسيمة الاتصال التي حددها ياكوبسون. والمرجع هو ما تتحدث عنه الرسالة. وهو يحيل القارئ إلى بيئة أو كائنات أو أشياء موجودة فعلا، في نظر المرسل والمرسل إليه. وترتبط صفة المرجع بوظيفية الرسالة التي تحتوي دائما، في مبدئها، على قدر من المعلومات؛ لأن الرسالة، مهما كانت وظيفية اللغة<sup>(٧٢)</sup> التي اختارتها لنفسها، تنتمي إلى الواقع أو ما تظنه الواقع<sup>(٧٣)</sup>. لهذا نستخدم في هذه الحال مصطلح مرجع وضعي.

في الاتصال الأدبي، ليس للبيئة والكائنات والأشياء التي تحيل إليها الرسالة وجود حقيقي يمكن للكاتب أو القارئ التحقق منه. فالمرجع محصور الوجود داخل إطار الحكاية، ويطلق عليه مصطلح مرجع نصي. هكذا يمكن تمييز شارل سوان، الشخصية النصية الصرفة الموصوفة في كتاب «البحث عن الزمن الضائع» عن أي شخص حقيقي يحمل اسم شارل سوان قد نقع على اسمه في دليل الهاتف.

مع ذلك يشير التمييز بين المرجع الوضعي والمرجع النصي بعض المسائل؛ خصوصا حين يدخل الشاعر أو الكاتب المسرحي أو الروائي شخصية تاريخية أو أحداث تاريخية في نصه، أو حين يستخدم القضاء الحقيقي كإطار للحدث. نذكر على سبيل المثال: نهرون في مسرحية «بريتيكوس» لراسين؛ «نابليون في قصيدة» كفارة الذنوب» لهيغو، أو في «الطبيب الريفي» لبلزاك؛ «اندلاع الحرب العالمية الأولى في» صيف ١٩١٤ عند آل تيبو»، لروجيه دوغار؛ «باريس في» الأوهام الضائعة» لبلزاك وفي «قصائد نثرية قصيرة» لبودلير، «الجزائر في» الغريب» لكامو. هذه المعطيات تنطلق من تجارب المؤلفين وهؤلاءهم التاريخية والاجتماعية، ولا يمكننا - إن شئنا الدقة - اعتبارها من

نسج الخيال وحده. ولكن علينا أن ننتبه إلى أنها تدخل في تأليف مشروع يصنفه الاتفاق بين الكاتب والمرسل إليه - القارئ أو المشاهد - مسرحية أو قصيدة أو رواية. لهذا، ومهما بلغ الطابع الوثائقي لهذه المعطيات التي تمنح النص غالبا قيمة إعلامية ظاهرة، يبقى النص الأدبي نصا متخيلا لا كتابا في التاريخ أو في علم الاجتماع. فخلافا للمؤرخ وعالم الاجتماع. يتبع الكاتب منطقا لا يمنع، من حيث المبدأ، من إعادة تشكيل الواقع أو اختلاق بعض عناصر الحكاية.

### الشفرة

تتكون الشفرة، وهي العامل السادس في ترسيمة الاتصال، من نظام العلامات وطريقة استخدامها بحيث يمكن للمرسل أن يصدر رسالة يفهمها المرسل إليه. تفترض عمليتا وضع الشفرة وفك الشفرة أن يكون لطرفي الاتصال معرفة كافية بالشفرة نفسها ضمانا لفعالية الرسائل المنقولة. ويخضع الاتصال الأدبي لهذا المبدأ العام، ولكنه يحمل عددا من الخصائص المهمة المتعلقة بإنتاج الرسالة وتأويل معناها. كما سنرى. لهذا يجدر بنا تمييز مستويين في تحليل مسألة الشفرة.

على المستوى الأول، وكما أشار آلان ري، «يندرج الاتصال الأدبي في الإطار العام للاتصال اللغوي»<sup>(٧٢)</sup>. وفي هذا الإطار يستخدم الاتصال الأدبي الشفرة اللغوية من خلال قناتين رئيسيتين: قناة سمعية، كالحال في المسرح؛ وقناة بصرية، كالحال في القراءة. ولا بد هنا من التفريق بين عدد من الحالات. هناك، أولا، حالات الاتصال الأدبي التي لا يدخل فيها سوى الشفرة اللغوية: «الأفكار» لبسكال أو «العاشق» لمغريرت دورا أو «التبديل» لميشال بيتور. وهناك، ثانيا، الحالات التي تختلط فيها الشفرة اللغوية بالشفرة الأيقونية (أو شفرة الصورة)، ومنها: النصوص المكتوبة المصحوبة بالصورة، خصوصا إذا جاءت بطلب من المؤلف، كطبعة «إيلوييز الجديدة» (١٧٦١)<sup>(٧٣)</sup>، وطبعة هتزل لمؤلفات جول فيرن، وطبعة «موكب أورفيوس» لأبولينير (١٩١١) مع محفورات خشبية لراوول دوفي؛ فضلا عن عالم التعبير الخاص المسمى بالقصص المصورة. وهناك، أخيرا، حال المسرح الذي يجمع بين الشفرة اللغوية (كلام الممثل) والشفرة الأيقونية (الديكور واللباس) والشفرة الحركية (التمثيل).

## الاتصال الأدبي

على هذا المستوى، يبقى الاتصال ضمن الحالات التي تستخدم الشفرة اللغوية كلياً أو جزئياً: الكلام تصاحبه حركة، المتكلم في اجتماع يعرض مستندات أيقونية - درجة mode الأوراق الشفافة.

ولكن، على المستوى الآخر، يكشف الاتصال الأدبي عن ميزة لم فتطرق إليها حتى الآن، لأنها لا تهدف إلى إنتاج رسالة تقتصر على المعنى الظاهر كحال الكلام النفعي أو العلمي. فعندما نقرأ لافتة على الطريق كتب عليها «أورليان ٢٥ كلم»، أو نقراً في المحطة: «قطار الوصول»، «قطار الذهاب»، أو نقراً في كتاب تعليمي: «المتر هو جزء من عشرة ملايين من ربع خط الطول (الهاجرة) الأرضي»، نكون أمام جمل أحادية المعنى تنقل إلينا المعلومة بأقل قدر من الشك. أما الجملة الأدبية فتتميل عموماً إلى تعدد المعاني: فعبارة «لوقت طويل، كنت أنام باكراً»، أو «سكنت زمناً طويلاً في أروقة فسيحة»، أو «شمس الكتابة السوداء»، لا تكتفي بنقل معلومة وحيدة يمكن معرفتها من حياة المتكلم أو من العالم المادي الذي عاش فيه، بل تتجاوز معناها الحرفي لتعبر عن شيء آخر. هذه الطاقة على إنتاج الجمل المتعددة المعاني هي في صلب الأدب كما حدده فاليري عندما قال إنه «ليس في نهاية المطاف سوى توسيع وتطبيق لبعض خصائص اللغة»<sup>(٧٦)</sup>. من هذه الخصائص نذكر الطاقة على إنتاج رسالة تشدد على شكل التعبير بقدر ما تشدد على الدلالة وأكثر، وتعنى بما أسماه ياكوبسون «الوظيفة الشعرية»:

«- لماذا تقول دائماً جان ومرغريت، ولا تقول مطلقاً مرغريت وجان؟ هل تفضل جان على أختها التوأمة؟» - «أبداً. ولكن العبارة هكذا أعذب على السمع». عند عطف كلمة على أخرى، يجد المتكلم، عفواً، في تقديم الكلمة الأقصر صياغة أفضل للرسالة، ما لم يكن للكلمة الأخرى حق الصدارة. كانت هناك فتاة تردد عبارة l'affreux Alfred (ألفريد المنفر). - «لماذا هو منفر؟» - «لأنني أكرهه». - «ولكن لماذا لا تقولين ألفريد الرهيب، الشنيع، الثقيل. الكريه؟» - «لا أعرف لماذا. ولكن المنفر تناسبه أكثر». لقد كانت هذه الفتاة من حيث لا تدري تستخدم الجنس الناقص<sup>(٧٧)</sup>.

في هذين المثالين اللذين ذكرهما ياكوبسون، تشدد الرسالة على الوظيفة الشعرية التي «تبرز الجانب الملموس من العلامات» وتعمق بذلك الثنائية الأساسية المكونة من العلامات والأشياء<sup>(٧٨)</sup>.



الخاصية الثانية هي الطاقة على إنتاج رسائل تعالج الشفرة التي تنتجها، فتشدد بذلك على الوظيفة الميتالغوية (وظيفة لغة الشرح)، هذا ما نلاحظه، مثلاً، في الكتب التعليمية أو العلمية، كالمعاجم والمؤلفات النحوية والدراسات اللسانية. والأدب منذ نشأته يستخدم هذه الطاقة بشكل واسع بحيث جعل من مسألة التعبير الأدبي موضوعاً رئيسياً، وهذا ما فعله الشاعر اللاتيني هوراس (٦٥-٨ قبل الميلاد) حين عرض آراءه في الشعر ووظيفة الشاعر في كتابه «رسالة إلى آل بيزون» الذي تحول عنوانه بعد كنتليان إلى «فن الشعر». وهذا ما فعله هيفو حين عرض دوره في الثورة الشعرية التي قامت بها الحركة الرومانسية، في قصيدته «رداً على اتهام المثبتة في مجموعته «تأملات»:

«كانت اللغة هي الدولة قبل سنة تسع وثمانين؛  
والكلمات، الرقيقة والوضيعة، تعيش في طبقات؛  
الرقيقة تعاشر فيدر وجوكاست،  
وميروب، وقوامها اللياقة،  
وتصعد إلى قصر قرساي بعربات الملك؛  
والوضيعة، جماعة من الفقراء خبثاء تناسبهم السجون،  
تعيش في اللهجات، أو مسجونة  
في الأوغات، أو في الأسواق رهينة كل نوع رديء،  
ممزقة الأسمال، لا جوارب،  
لا شعر مستعاراً؛ مخلوقة للنثر والهزليات؛  
أسلوب رعاغ محتواه ظلمات متفرقة...  
عندئذ وصلت، يا لصوم، صرخت: لماذا  
هؤلاء دائماً في المقدمة وأولئك دوماً في المؤخرة؟  
وعلى الأكاديمية، الجدة ووارثة الصداق،  
التي تخفي تحت فستانها الاستعارات المدعورة،  
وعلى كتائب الوزن الإسكندري المربعة،  
نفتحت ربحاً ثورياً وألبست المعجم قلنسوة حمراء»<sup>(١٧)</sup>.  
وهذا ما فعله فيرلين حين حدد منهجاً للشعر يعطي الأولوية للموسيقى:  
«الموسيقى أيضاً ودوماً

ليكن شعرك طائرا  
نحسه يفر من روح منطلقة  
ضوب سماءات جديدة نحو حب جديد



ليكن شعرك مغامرة سعيدة  
تذروها ريح الصباح  
فتتأرجح برائحة النعناع والصعتر...  
وكل الباقي أدب»<sup>(٨٠)</sup>.

وهذا ما فعله سرفانتس حين عرض، في «دون كيشوت»، بطلا فقد كل اتصال بالواقع بعدما اختلط الواقع بعالم روايات الفروسية الخيالي الذي عاش فيه منذ حداثته. وهذا ما فعله موليير حين عرض مفهومه لفن المسرح والنوع الهزلي في «نقد مدرسة النساء» وفي «مرتجلة فرساي». وهذا ما فعله بروسست في «البحث عن الزمن الضائع». وبوتور في «التعديل». حين عرضا مسيرة المؤلف إلى تكوين الكتاب المستوي بين يدي القارئ.

انخاصية الثالثة التي من شأنها إعطاء الجملة الأدبية طابع تعدد المعنى هي «التضمنين» فالكلمات التي نستخدمها تحمل، نظريا، معنى أوليا هو معناها التعييني الذي يحدده منطلق المعجم، فكلمة بيت تعني «مبنى للسكن»<sup>(٨١)</sup>. وهذا التعيين يميزها من الكلمات الأخرى كقصر وكوخ وخص وخيمة وغيرها. وكلمة بحر تعني «مجتمعا واسعا جدا من المياه المالحة تغطي جزءا من مساحة الكوكب»<sup>(٨٢)</sup>. وهذا التعيين يحددها من منظور الكلمات الأخرى كمحيط وبحيرة وبحيرة شاطئية وبركة وسواها. ويميل منطلق المعجم إلى اعتماد منظور يقيم علاقة بسيطة بين الكلمات والأشياء. ولكن الواقع مختلف فعلا. ففي نظر المرسل ونظر المتلقي، هناك معنى واحد أو أكثر يضاف إلى المعنى التعييني: إنه التضمنين. فكلمة بيت قد تحمل، إلى جانب معناها العملي، فكرة الحماية أو الضيافة أو الحنين أو الطفولة الضائعة أو العائلة، وقد تحمل فكرة السجن أو القيد أو تسلط الأب... إلخ، وكلمة بحر أو محيط قد تصرف الذهن إلى فكرة الجمال أو الانسجام أو الهروب، وقد تصرفه إلى فكرة الخطر أو العدوان أو جو النخاسة والعبودية. فهناك البحر شاطئ للتأمل الفلسفي في «المقبرة البحرية» لفانيري. وهناك البحر كفضاء

للعبودية عند سيزير في «دفتر العودة إلى الوطن» وعند إدمون غليسون في «الصدع».

فالتضمين، إذن، معنى أو مجموعة معانٍ إضافية تلتصق بالمعنى التعييني. وهذه العملية معقدة لأنها تتأثر بمقاصد المؤلف، وبالطريقة التي يتلقى بها القارئ الرسالة. وبالموضع التاريخي والاجتماعي الذي يعيش فيه طرفا الاتصال. وبعبارة أخرى، ليس للتضمينات معانٍ نهائية، فلنأخذ كلمة «متقف» التي ظهرت زمن قضية درايفوس والتي ما زال لها عموماً تضمينان، سلبي وإيجابي، بحسب ما يكون موقعنا السياسي في صفوف اليسار أو اليمين<sup>(٨٢)</sup>. ولنأخذ كلمات مثل «انطباعية» «متوحش» «بدائي» ولنأخذ كيفية استخدام صحافة فيشي وصحافة المقاومة السرية، في زمن الاحتلال، لكلمتي «إرهابي» و«مقاوم» ولنأخذ كيفية تحول سكة الحديد، من موضوع أدبية كبرى في القرنين التاسع عشر والعشرين - «البهيمية الأدمية» لزولا، قصائد فاليري لاريو، «نثر قطار عبر سيبيريا» لسندارز، «التعديل» لبيتور: أدب خوارق، حادثة، عالمية، هروب - إلى صورة مرتبطة بالنفي في أعقاب الحرب العالمية الثانية.

وهكذا نرى أنه لا يمكن حصر الجملة الأدبية في التعبير عن المعنى البسيط المحدد نهائياً. فالشفرة اللغوية التي تتيح للكاتب إمكان التشديد على دلالة الرسالة وعلى شكلها وعلى الشفرة التي سمحت بإنتاجها، تشكل بنفسها مصدراً لتعدد المعاني. لأنه يصعب دائماً أن نحدد بدقة ما هو الأهم في الرسالة. كما أن التضمينات التي تحملها الكلمات التي نستخدمها تفني هذا التعدد: فهي تشكل، بما تحمله من قيم أخلاقية ودينية وسياسية واجتماعية وجمالية، شفرات إضافية تلتصق بالشفرة اللغوية الفعلية وتلفتنا إلى أن الكاتب والقارئ يقومان بعمل أدبي، بحسب العصر الذي يعيشان فيه وموقع كل منهما في المجتمع. كتب الآن ري:

«يتطلب الأدب، كمجموع الخطابات التي اعتبرها المجتمع حاملة لأثر الأدبية (وهو مفهوم ملتبس)، عدداً من الشفرات زيادة على شفرة اللغة واستعمالاتها»<sup>(٨٣)</sup>. هذا التشكيل الاجتماعي للتضمينات، ولو بدا أنها تردنا إلى الجانب الحميم من سيرة المؤلف الشخصية، يساهم في تصنيف الأدب ضمن نظام من الشفرات يمكن التعرف إليه:



## الاتصال الأدبي

«من صفات الأدب أن الرسائل، أي النصوص، تشكل جزئيا كشفرة ولكنها لا تماثل شفرتها إلا افتراضيا. فكل نص متكون من الاستخدام الخاص لشفرة اللغة ولمجموعة مبهمة من الشفرات الملتصقة بها، يتحول إلى نظام يمكن التعرف إليه («أسلوب» عصر، أو نوع، أو مؤلف، أو كتاب)، قادر على التأثير، وقابل لإنتاج «رسائل متعددة» (تأويلات، قراءات)»<sup>(٨٥)</sup>.  
ومن خلال التنبه إلى هذه «المجموعة المبهمة من الشفرات الملتصقة» بشفرة اللغة، حاول الآن ري إبراز الوجه الاصطلاحي، أي الموسوم اجتماعيا، فذكرنا بالمكانة التي يحتلها الاعتقاد في إنتاج الآثار الأدبية وفي قراءتها<sup>(٨٦)</sup>.

### تخويف الاتصال الأدبي

كل حالة اتصال معرضة للعراقيل، نطلق عادة على هذه العراقيل اسما عاما هو الضجيج. العراقيل في الاتصال الأدبي تقنية. فقد تصعب على المشاهدين متابعة العرض المسرحي بوجود طنين في القاعة، أو بوجود أشغال تثير الضجة في الجوار. فالضجة التي تنبأت من حركة السير أو من أزيز المقدح هي ضجيج بالمعنى الحقيقي. وسوء الطباعة وكثرة الأغلاط المطبعية في الكتاب وتكرار الكلمات أو السطور أو حذفها والتعبير غير المتجانس، كلها ضجيج حقيقي يعيق القراءة. وكذلك سوء توزيع الكتاب وسوء تسويقه اللذين يمنعان المؤلف من الوصول إلى القراء. إن العراقيل، على هذا المستوى، تقنية، وقائمة خصوصا في قناة الاتصال.

هناك نوع آخر من العراقيل التي تواجه الاتصال الأدبي، يتمثل في عدم امتلاك الشفرة بالحد المطلوب، فجودة الاتصال بين المرسل والمتلقي تفرض أن يمتلكا نظاما واحدا للعلامات، أو على الأقل، أن يشتركا في معرفة جزء مهم منه. هذه القاعدة تعني، في الاتصال الأدبي، أن يشترك القارئ والمؤلف في الكفاية اللغوية. فالنص المكتوب بالفرنسية أو الإنكليزية أو الهندية لا يمكن أن يقرأه إلا من يعرف هذه اللغات. والمثال الأعلى هو أن تكون كفاية القارئ مساوية تماما لكفاية المؤلف. ولكن هذا وضع نظري. أولا، لأنه لا يوجد شخصان متساويان تماما في الكفاية، حتى على صعيد مفردات اللغة؛ وثانيا، لأن علينا أن نحسب حسابا لتطور اللغة الذي يجعل قراءة النص تزداد صعوبة بقدر ما يبعد زمنه عن زماننا؛ فالقارئ بالفرنسية الذي يعيش في

أواخر القرن العشرين يجد نصوص القرن الثامن عشر أقرب إلى فهمه من نصوص القرن الثالث عشر.

يفترض الاتصال الأدبي كفاية لغوية مشتركة بين المؤلف والقارئ، ولكن هذا الاشتراك لا يكون كاملاً ولا متساوياً، فليس من شأن كل قارئ لنصوص القرون الوسطى أو القرن السادس عشر، مثلاً، أن يعرف على الفور أن كلمة *bailler* تعني أعطى، أو أن كلمة *saisir* تعني ملك، وهو ما نجده إلى اليوم في المثل الحقوقي «الميت يملك الحي» أو أن كلمة *gehenner* تعني عذب: «ذاك الذي عذبه القاضي» (مونتاني، أبحاث، ٥/٢). كذلك لن يدرك هذا القارئ بالضرورة أن قاليري أعطى معنى جديداً لكلمة *idole* (وثن)، حين ربطها بأصلها الاشتقاقي اليوناني<sup>(١)</sup> في عبارة «ألف وثن من أوثان الشمس» الواردة في قصيدة «المقبرة البحرية»، ولن يدرك أيضاً ما قصده أبولينير بعبارة «حورية ماء ساذجة» في قصيدة «خريف مريض» (من مجموعته «كحول»). كذلك، ما زالت عبارة *Et l'on ignore mal* التي استخدمها مالارميه في قصيدته «نخب فاجع» تحتفظ بسرّها النحوي، حتى لدى خيرة شارحي الشاعر: فهل تنفي كلمة *mal* المعنى السليمي في فعل جهل أم تؤكد؟

يفترض الاتصال الأدبي أيضاً أن يشارك المؤلف والقارئ، إلى حد ما على الأقل، في شفرة جمالية واحدة قد تختلف من عصر إلى عصر، ومن بلد إلى بلد، ومن فئة اجتماعية إلى أخرى. فقراءة رواية روب غرييه «الحسد»، مثلاً، تتطلب من القارئ معرفة كافية برواية القرن التاسع عشر ليذكر دلالة هذا النوع من الكتابة الذي يسعى إلى معارضة نموذج بلزاك، والذي يتطلع في النهاية إلى أبعد من ذلك، أي إلى معارضة المؤلفين الذين ما زالوا يعتبرون هذا النموذج بمنزلة الشكل الوحيد الذي تقبله الرواية.

ولا شك في أن لمشاركة القارئ في شفرة المؤلف الجمالية تجليات اجتماعية واضحة، وهي تأتي نتيجة عملية ترسيخ ثقافي. ولكن هذه المشاركة مرهونة أيضاً بالسياق التاريخي أو الوطني الذي تجري فيه القراءة، ففولتير، المطبوع بشدة بأصول الكلاسيكية، لم يجد في مسرحيات شكسبير ولا في الثورة سمات العمل الأدبي، ولكن، منذ أواخر القرن الثامن عشر، صارت هذه النصوص تصنف خصوصاً أدبية. فقد توسع الأفق الثقافي بمرور الوقت

(١) نحيث لها معنى طيف (المترجم)

## الاتصال الأدبي

بسبب ترجمة الكثير من المؤلفات إلى اللغة الفرنسية، مما ساهم في الفصل بين مفهومي الشعر والعروض، ولو عدنا القهقري في الزمان لاستغرنا الشفرة الجمالية التي يقوم عليها مسرح فولتير والتي كانت تحظى برضى جمهور ذلك الزمان. يصعب علينا أن نتصور اليوم قيام أحد المخرجين بعرض مسرحية «زائير» (١٧٢٢) أو «ميروب» (١٧٤٢). كذلك يستحيل علينا أن نتبنى شفرة شعر «الكلاسيكية الجديدة» الذي عرفه القرن الثامن عشر. لأننا لم نعد نؤمن، منذ بداية العصر الرومانسي، بأن الشعر يقوم على التقيد بمجموعة من القواعد العروضية، أو بأن بعض ألفاظ المعجم يحمل طاقة شعرية بذاته وبعضها الآخر محروم من هذه الطاقة: لا سبب يدفعنا إلى اعتبار كلمة فرس أفضل من حصان، و«قول مخا»<sup>(١)</sup> أفضل من كلمة بن.

ويفترض الاتصال الأدبي أخيراً أن يشارك القارئ، بقدر ما، في شفرة المؤلف الثقافية. فكل نص يرد القارئ إلى وقائع ومفاهيم وقيم يكون فهمه لها شرطاً لفهم النص. وفي هذا المنظور تتطلب قراءة رواية أميركية من القارئ الفرنسي حداً أدنى من المعرفة بمراحل التاريخ الأميركي وببنيته الجغرافية: فإعلان الاستقلال (١٧٧٦)، وحرب الانفصال (١٨٦١-١٨٦٥)، ودخول أميركا الحرب إلى جانب الحلفاء (١٩١٧)، وأزمة ١٩٢٩ الكبرى هي معالم رئيسية في الوعي الجماعي لتلك البلاد. كما أن تكوين أمة على خط يمتد من الشرق إلى الغرب، وتأسيس ديمقراطية تقبلت منذ بدايتها استئصال الهنود واستعباد السود، هما من المظاهر الأساسية لتساؤل الأميركيين عن هويتهم، وفق ما تستشف من روايات فوكتر<sup>(٢)</sup>. في المقابل لا يستطيع القارئ الأميركي - أو الفرنسي - المؤلفات بلزاك أو فلوبير أو روجيه مرتان دوغار أو موديانو أن يفهم نظرة هؤلاء إلى العالم إذا كان يجهل مراحل التاريخ الفرنسي الحديث (١٧٨٩، ١٨٣٠، ١٨٤٨، ١٩١٤، ١٩٤٠). أو كان يجهل كل شيء عن تاريخ الأرض الفرنسية الذي له، بسبب التضاد بين باريس والثريف الذي ساد في القرنين التاسع عشر والعشرين، خصوصية وحضور راسخ لا تجدهما بالضرورة في بلدان أخرى. إن فهم البناء المكاني والزمني أمر أساسي في فهم الأدب الأجنبي. فمن الصعب أن نقراً رواية هايتية أو برازيلية إذا كنا نجهل ظروف استقلال هايتي، عام ١٨٠٤، بعد ثورة زنجية طويلة، أو المواجهة المتبادلة منذ قرنين بين مناطق البرازيل الساحلية والشمالية.

(١) قول مخا (fève de muka) هو الخن المنسوب إلى مدينة مخا في النيجر. (مترجم)



يمكن أن نتحصل معرفة القارئ بهذه الشفرات على درجات، وينبغي أن نلتمس إلى الفروقات المهمة ذات التأثير في فهم النصوص. فبودلير لم يكن مختصاً باللغة الإنجليزية ولكنه قدم ترجمة لإدغار آلان بو لم يخطر لناشر أن يعيد النظر فيها بعده. ذلك لأن بودلير عوض عن معرفته المحدودة باللغة الإنجليزية بقدرته على الدخول في عالم إدغار بو الجمالي والثقافي، بحيث بدا له الشاعر في الكتاب كأنه يسعى بشعره وتشره إلى مشروع أدبي يماثل مشروعه. إن التضلع من اللغة الإنجليزية لا يسمح بالضرورة بوضع ترجمة فرنسية جيدة لنص إنكليزي كتبه مؤلف أفريقي إذا كان المترجم يجهل كل شيء عن الجدل الدائر في نيجيريا وكينيا وغانا أو جنوب أفريقيا، حول دور الإنجليزية في التعبير عن الحقائق الأفريقية أو حول الحقائق التاريخية مثل «السلطة المقنعة» indirect rule. وهذه العبارة الإنجليزية ينبغي أن تبقى كما هي، من دون ترجمة<sup>(٨٨)</sup> إلى الفرنسية. بناء على ما سبق، يمكننا وضع ترسيمة تبين مقدار مشاركة القارئ في الشفرة اللغوية والشفرة الجمالية والشفرة الثقافية للنص الذي يحاول فهمه. وسنجد أن هناك درجات مختلفة من القدرة على استيعاب كل شفرة، وسنجد إلى جانبها عمليات متعددة للتعويض.

النوع الأخير من العراقيل التي تواجه الاتصال الأدبي، والذي ينبغي أن نلفت إليه، هو الرقابة. والرقابة censure - المشتقة من الفعل اللاتيني censere الذي يعني قَوْمَ (بمعنى تقدير القيمة) - هي، في أوسع تحديد لها، فعل من أفعال السلطة يحكم على إنتاج العقول (الكتابات، الأغاني، الفنون التشكيلية... إلخ) تمهيدا لمراقبتها، ويعتمد معايير دينية أو أخلاقية أو فلسفية أو سياسية أو جمالية... إلخ، تبعا للحالات والأزمان.

لم تلجأ الحضارات القديمة التقليدية، إجمالا، إلى الرقابة إلا نادرا. يمكننا بلا شك أن نذكر محاكمة سقراط (٤٧٠ - ٣٩٩ قبل الميلاد) التي تشبه الملاحقة بجنحة رأي؛ أو القرار الذي اتخذته سلطات أثينا (عام ٤١١ قبل الميلاد) بحرق مؤلفات برثاغوروس؛ أو إتلاف ألفي كتاب بأمر من أغسطس في بداية حكمه. ولكن هذه الأمثلة محدودة، لأن السلطات السياسية في العصر القديم، بمجملها، كانت تتقبل التعدد الديني والفلسفي ما دام لا يضر بولاء المواطنين لها. ففي القرن الثالث قبل الميلاد حاول الكاتب اليوناني

إفيمير دوميسين (٢٤٠-٢٦٠ ق.م)، في بحثه «النقش المقدس» أن يثبت أن الآلهة هم أفراد جرى تقديسهم؛ وسعى الشاعر اللاتيني لوكريس (٩٨-٥٥ قبل الميلاد)، في قصيدته الشهيرة «الطبيعة»، إلى تحويل الناس عن خوف الآلهة وعن ديانة اعتبرها ضلالاً؛ فلم يتعرض لهما أحد.

أما الرقابة، بالشكل الذي عرفه الغرب حتى القرن العشرين، فظهرت مع انتشار المسيحية. وهناك حدثان وضعنا الأساس للرقابة المسيحية: الأول، هو مرسوم ميلان الذي أصدره، عام ٣١٢، الإمبراطور الروماني قسطنطين الأول (حكم بين سنتي ٣٠٦ و٣٢٧)، وسمح بموجبه للسلطة بالاعتماد على الديانة الجديدة مع توفير الحرية الدينية؛ والحدث الثاني هو القرار الذي اتخذته، عام ٣٨٠، الإمبراطور تيودوس الأول (حكم بين سنتي ٣٧٩ و٣٩٥) وقضى بجعل المسيحية دين الدولة. ومنذ ذلك استند الحكام الذين خلفوه في الممالك الأوروبية المختلفة إلى المسيحية. وبدأت الكنيسة تقوم بدور أساسي في الرقابة على الكتابات، فعمدت إلى القراءة الانتقائية لنصوص الفكر والأدب القديمة، فحذفت بعض المؤلفين، وأبقت على آخرين اعتبرت أنهم مثلاً مسبقاً بعض مظاهر المسيحية، كإفلاطون وفرجيل، وسهرت أيضاً على مطابقة الكتابات الجديدة للأحكام العقائدية التي تطلبها. وخلقت، في الوقت نفسه، إطاراً أساسياً للحياة العقلية من خلال الأدبيرة التي كانت تحفظ النصوص وتنشرها، ومن خلال الجامعات. وتدعمت هذه الرقابة بسلطة غير دينية بعدما أنشأ البابا إنوسان الثالث محكمة التفتيش، عام ١١٩٩، وكلفها محاربة البدع. وقد أصدرت هذه المحكمة، بعد إجراءات قاسية، قراراتها: غرامات، مصادرة أملاك، أحكام بالسجن، أحكاماً بالإعدام<sup>(٨٩)</sup>.

دفعت الأزمة الدينية التي انتشرت في أوروبا منذ نهاية القرن الخامس عشر الكنيسة إلى التشدد في مسألة العقيدة. وكان مجمع ترانت (١٥٥٢-١٥٦٥) مناسبة لتحديد إطار الرد على حركة الإصلاحيين؛ مراجعة النظام. رسم سياسة لتنشئة الكهنة، تأكيد مبادئ الكاثوليكية في وجه البروتستانتية. وفي هذا الإطار وضعت الكنيسة «الفهرس»، وهو قائمة الكتب المحرمة، الذي ألغاه البابا بولس السادس عام ١٩٦٥ وقد شكلت هذه المرحلة منعطفاً حقيقياً، لأن الكنيسة دعت السلطة الملكية إلى اتخاذ إجراءات تدعم قراراتها المتعلقة بالعقيدة. فتظم الملك هنري الثاني، تطبيقاً

لمرسوم شاتوبريان (١٥٥١)، عملية الرقابة على الكتب وناشرها، وصدرت قرارات شهيرة وسمت هذه الفترة: إتيان دوليه (١٥٠٩-١٥٤٦) قضى حرقاً، ورابليه تعرض للإدانة من كلية اللاهوت في السوربون، عام ١٥٥٢، بسبب نشره «الكتاب الرابع».

وسعت السلطة الملكية، من ناحيتها، إلى تأكيد حقوقها في وجه الكنيسة. فأنشأ الملك فرانسوا الأول، الذي حكم فرنسا بين سنتي ١٥١٥ و١٥٤٧، المستودع الشرعي، وفرض على كل ناشر أو طابع (والتوظيفتان كانتا واحدة في ظل النظام القديم) أن يودع في المحفوظات الملكية عدداً من النسخ من كل كتاب صادر عنه. وقد أصاب هذا الإجراء هدفين: مراقبة الكتب، وحفظ الإنتاج المنشور في المملكة. وفي عام ١٥٦٦ أصدر الملك شارل التاسع الذي حكم بين سنتي ١٥٦٠ و١٥٧٤، أمراً قضى بوجوب استحصال كل ناشر على رخصة من الملك سميت الامتياز الملكي. فشكل هذا الإجراء بداية أقول الرقابة الدينية وقيام الرقابة الملكية.

لعب الامتياز الملكي دوره على مستويين: إعطاء إجازة عامة لممارسة مهنة الطابع/الناشر، وفرض نيل الموافقة على نشر كل كتاب بمفرده. كإجازة عامة، اندرج هذا الامتياز ضمن الإطار العام للإجراءات الرامية، في ظل النظام القديم، إلى حماية المهن من خلال حصر عدد العاملين فيها<sup>(٩١)</sup> لهذا لم يكن موضع احتجاج من أصحاب المهن. أما الموافقة اللازمة لنشر كل كتاب، فقد وضعها لويس الرابع عشر موضع التنفيذ بعد إنشائه معهد المراقبين الملكيين. وكانت مهمة هؤلاء قراءة المخطوطات التي يرسلها إليهم الناشرون، ووضع قائمة أسبوعية بالنصوص المقبولة للنشر. وكان المعهد مؤلفاً من أقسام تبعاً للموضوعات التي يعالجها المؤلفون (علوم، أدب، دين... إلخ). ففي ظل هذا النظام كانت الرقابة على النشر رقابة مسبقة. مع ذلك، كانت فعاليتها نسبية، خصوصاً في القرن الثامن عشر، فمن جهة، دخل ٨٦٩ كاتباً السجن لمدة مختلفة، بين عامي ١٦٦٠ و١٧٥٧؛ ومن جهة أخرى، أصيبت الرقابة الملكية بالضعف للأسباب الآتية: تأثر الطبقة الحاكمة بالأفكار الليبرالية، وهذا ما يبينه تسامح ماثيرب (١٧٢١-١٧٩٤)، مدير «المكتبة» بعد عام ١٧٥٠، إزاء دائرة المعارف وإزاء روسو: لجوء المؤلفين المعرضة نصوصهم للرفض إلى ناشرين أجانب.



إنجليز وهولنديين وسويسريين خصوصاً - ووعي السلطة لما يشكله هذا الأمر من خسارة للتجارة الوطنية: فساد رجال الشرطة المكلفون ملاحقة الناشرين الذين ينشرون في فرنسا كتباً ممنوعة والمكتبات التي تستورد سرا الكتب المنشورة في الخارج، وفيولهم بأنواع مختلفة من التسويات<sup>(١)</sup>.

وضعت الثورة الفرنسية حداً لنظام الرقابة المسبقة، وأحلت محله بما يمكن تسميته بالرقابة الليبرالية، وهو النظام المعمول به إلى اليوم. وتستند هذه الرقابة، على مستوى المبادئ، إلى مادتين من «إعلان حقوق الإنسان والمواطن» الصادر عام ١٧٨٩: المادة العاشرة التي تقادي بحرية الرأي وتؤكد:

«أنه لا يجوز التعرض لأحد بسبب آرائه، حتى الدينية، شرط ألا يؤدي التعبير عنها إلى الإخلال بالنظام الذي أرساه القانون»؛  
والمادة الحادية عشرة المتعلقة بالتعبير عن الآراء:

«حرية التعبير عن الأفكار والآراء من أتمن حقوق الإنسان؛ لكل مواطن الحق في الكلام والكتابة والنشر الحر من دون إساءة استعمال الحرية الذي نص عليه القانون».

الجديد في أمر الرقابة هنا هو الاستناد إلى القانون، ففي ظل النظام القديم، كانت الرقابة مسبقة، وتجرى على المخطوطات التي يقدمها الناشر، وتستند إلى معايير غير ثابتة تملئها الظروف في غالب الأحيان، أما بعد ذلك، فصارت تجرى على النص بعد نشره، وصار يعود للمحاكم دون سواها أن تقرر ما إذا كان مضمون الكتاب مخالفاً للتشريعات القائمة. ونقلت هنا إلى اهتمام واضعي «الإعلان» بالتمييز بين حرية الرأي، وهو مبدأ نظري، وحرية التعبير عن الأفكار والآراء، وهو حق عملي يوضحه التدرج البليغ: «الكلام، الكتابة، النشر».

حاولت الأنظمة التي توالفت في القرن التاسع عشر العودة أحياناً إلى الرقابة المسبقة التي كان معمولاً بها في ظل النظام القديم، خصوصاً في مجال الصحافة. فسنت عدداً من القوانين فرضت فيها نظام الإذن المسبق المرفق بكفالة، وسمحت للحكومة بمصادرة أعداد الجريدة قبل توزيعها، أما الكتب فبقيت الرقابة عليها، بشكل عام، من صلاحية المحاكم. وهذا ما يظهر، مثلاً، من محاكمة بودليير وناشر كتابه «أزهار الشر» التي جرت عام ١٨٥٧ وانتهت بفرامة وبطلب حذف ست قصائد. مع ذلك، ينبغي ألا ننسى أن

المحاكم في القرن التاسع عشر قليلا ما كانت مستقلة عن الحكومة التي كان المدعون العامون ورؤساء المحاكم يخضعون لسلطانها<sup>(٩٢)</sup>.

والواقع أن مبادئ «إعلان حقوق الإنسان والمواطن» المتعلقة بحرية التعبير لم تأخذ طريقها الفعلي إلى التطبيق إلا بعد صدور قانون ٢٩ يوليو ١٨٨١ فهذا القانون<sup>(٩٣)</sup> يتضمن ثلاثة إجراءات أساسية. فهو يؤكد، أولا، حرية «المطبوعة» و«المكتبة» التي لا يقيدنها سوى واجب وضع اسم الطابع والناشر على النص المطبوع. وهو ينص، ثانيا، على حق الرد: فكل من جرى التعرض له في مقالة صحافية يملك الحق في أن تنشر الصحيفة رده خلال ثلاثة أيام من إبلاغها، مجانا وفي الصفحة عينها وعلى المساحة نفسها التي احتلتها المقالة المطلوب تصحيحها. هذا الإجراء يؤدي في حالات كثيرة إلى معالجة الخلافات وديا. وينص القانون، أخيرا، على الحالات التي من شأنها أن تؤدي إلى الملاحقة القانونية: كالتعريض على الجرائم والجنح، والجنح ضد الدولة، والجنح ضد الأشخاص (هذف وشتيمة).

تعرض هذا القانون - قانون ٢٩ يوليو ١٨٨١ - الذي يشكل أساس التشريع المتعلق بحرية التعبير وسوء استعمالها، إلى قيود بارزة، فعلاوة على غياب حرية التعبير في فترة الاحتلال، صدرت ثلاثة نصوص ذات دلالة: الأول هو المرسوم<sup>(٩٤)</sup> الصادر في ٦ مايو ١٩٣٩ والذي منح وزير الداخلية صلاحية منع الصحف والكتابات «الأجنبية المنشأ، المكتوبة باللغة الفرنسية، المطبوعة في فرنسا أو في الخارج». هذا النص الذي وضع لمواجهة الدعاية النازية فتح الباب واسعا أمام التعسف، وعلى هذا النص استند وزير الداخلية لمنع كتاب مونغو بتي «نهب الكامبيرون»<sup>(٩٥)</sup>، الصادر عن دار ماسبيرو عام ١٩٧٢. النص الثاني هو القانون الصادر في ١٦ يوليو ١٩٤٩ والمتعلق «بالمنشورات الموجهة إلى الشبيبة»<sup>(٩٦)</sup>. ويرمي هذا القانون إلى حماية الشبيبة من كل كتابة تشجع على «اللصوصية والكذب والسرقة والكلل والجنح والكراهية والفجور وسائر الأفعال الموصوفة بالجرائم أو الجنح أو التي من شأنها إفساد أخلاق الأطفال والشبيبة»، أو «تثير أو تغذي التعصب العنصري» (قانون ٢٩ نوفمبر ١٩٥٤). وقد فتح هذا القانون بدوره المجال للتعسف بسبب غموض مفهوم «المنشورات الموجهة إلى الشبيبة»، ولأنه أرسى مبدأ الموافقة المسبقة من وزير العدل المستند إلى لجنة.

النص الثالث هو المرسوم الاشتراعي الصادر في ٢٣ ديسمبر ١٩٥٨ الذي يكمل قانون ١٦ يوليو ١٩٤٩ بالمادة ١٤ التي منحت وزير الداخلية صلاحية منع «عرض أو تقديم أو بيع من تقل أعمارهم عن ثماني عشرة سنة مطبوعات من كل نوع تشكل خطرا على الشبيبة بسبب طابعها الإباحي أو الخلاعي أو بسبب المكانة التي تعطىها للجريمة»<sup>(٩٧)</sup>. وينص المرسوم على أن المنشورات التي تتعرض للمنع يمكن مصادرتها أو تلفها قبل أي ملاحقة. ويشمل هذا الإجراء مواد النشر أيضا. ويوضح المرسوم أخيرا أنه «بعد سريان مفعول قانون ١٦ يوليو ١٩٤٩، إذا تعرضت للمنع، تطبقا للفقرات الثلاث الأولى من هذه المادة، ثلاثة منشورات دورية أو غير دورية، صادرة فعليا عن ناشر واحد، وخلال فترة متواصلة من اثني عشر شهرا، فإن أي منشور مشابه صادر عن الناشر نفسه لا يمكن أن يوضع في البيع إلا بعد إيداع ثلاث نسخ منه لدى وزارة العدل وانقضاء مهلة ثلاثة أشهر على تاريخ الإيداع المبين على الإيصال»<sup>(٩٨)</sup>.

وهكذا يكون المرسوم الاشتراعي الصادر في ٢٣ ديسمبر ١٩٥٨، أحد أكثر النصوص قسما في تاريخ فرنسا. فالرغبة بحماية الشبيبة تشكل ذريعة لمنع أي كتاب. والرسوم يعيد العمل بشكل صريح بالموافقة المسبقة، ويدعو الناشر إلى ممارسة الرقابة الذاتية من خلال عبارة منشور «مشابه». أخيرا، وليس آخرا، يشمل الإجراء المتعلق بمواد النشر قوائم المنشورات أيضا: فلا يحق للناشر الذي تعرض منشوره للمنع أن يضع عنوان هذا المنشور في قائمة منشوراته مع إشارة إلى أنه غير متوافر للبيع بسبب قرار وزارة الداخلية. فالمرسوم بنصه يرمي إلى إزالة آثار المنشورات الممنوعة كليا من الذاكرة الجماعية.

هناك الكثير من الناشرين الذين تناولهم هذا الإجراء، خصوصا خلال حرب الجزائر. نذكر منهم فرانسوا ماسبيرو ودار مينوي اللذين صدرت بحقهما أحكام قاسية وحكم عليهما بغرامات مالية ثقيلة. مع ذلك تحولت الدعاوى الكثيرة التي أقيمت عليهما إلى إرباك للحكومة: فقد كان من السهل على المدافعين عنهما أن يذكروا بأننا عدنا إلى عهد شارل العاشر وأن يبينوا أن لقائمة المنشورات قائمة مرجعية واضحة وأنه بالتالي لا تجوز ملاحقة الناشر بسبب ذكره عنوان كتاب غير متوافر بسبب منع وزارة الداخلية له:



«إن منع الناشر من تدوين عنوان أحد الكتب في قائمة منشوراته، يدعوى أنه لا تجوز» الدعاية لهذا الكتاب بأي شكل كان»، يعني أنه لا يحق لأحد أن يعرف حتى بوجود الكتاب الموضوع في قائمة المنوعات، لم تعرف حرية التفكير والكتابة قط تعدياً أشد وقاحة»<sup>(٩٩)</sup>.

وثمة إجراءات جديدة تم اتخاذها لتوسيع نطاق تطبيق القانون الصادر في ٢٩ يوليو ١٨٨٦ الذي يسمح بملاحقة ناشري النصوص ذات المضمون العنصري ومؤلفيها، إذا تعرضت هذه النصوص لشخص معين بسبب انتمائه القومي أو العنصري أو الديني، فقد جاء القانون الصادر في الأول من يوليو ١٩٧٢ ليسمح لجمعيات مكافحة العنصرية، المؤسسة قبل حصول الوقائع بخمسة سنوات، أن تدعي على الناشرين والمؤلفين الذين يتعرضون لها بصفتها هذه<sup>(١٠٠)</sup>، فضلاً عن ذلك، سمح القانون الصادر في ١٢ يوليو ١٩٩٠ والقانون الصادر في ١٦ ديسمبر ١٩٩٢ بملاحقة الأشخاص والهيئات التي تشكك «بوجود جريمة واحدة أو أكثر من الجرائم ضد الإنسانية المحددة في المادة السادسة من قرار المحكمة العسكرية الدولية الملحق باتفاق لندن المؤرخ في ٨ أغسطس ١٩٤٥، والتي اقترفها أعضاء في تنظيم تم إعلانه إرهابياً، أو اقترفها شخص أدانته القضاء الفرنسي أو الدولي بهذه الجرائم»<sup>(١٠١)</sup>.

هذه المعطيات المتعلقة بالرقابة تتطلب عدداً من الملاحظات، حددت مبادئ «إعلان حقوق الإنسان والمواطن» الإطار الذي يمكن التضييق فيه على الكتابة؛ وهذه المبادئ تفقد معناها إن لم يكن تطبيقها منوطاً بمحاكم تقرر ما إذا كان الكتاب المتهم يخالف القانون الساري في زمن الوقائع المطعون بها، إن الحكم بتقييد الكتاب بالقانون أو بعدم تقييده يبدو بسيطاً من حيث المبدأ، ولكن العدالة قد تخطئ في مهمتها حين تطبق قوانين لا شرعية لها لأنها لا «تعبّر عن إرادة جامعة» وحين تنفذ تعليمات الحكومة من دون تحفظ، وهذا ما حصل في ظل حكومة فيشي، وخلال حرب الجزائر حيث تطبيق المرسوم الاشتراعي الصادر في ٢٣ ديسمبر ١٩٥٨ لم يكن دائماً مصدر إزعاج للقضاة، من جهة أخرى، يشير الميل إلى إصدار القوانين الرامية إلى منع الكتابات التي من شأنها التشجيع على ارتكاب الجنيح والجرائم أو استحقاقها، مسألة نظرية مركزية بالنسبة إلى الحدث الأدبي، فتصل بالعلاقة بين النص المكتوب والحدث الواقع، يميل القانون الفرنسي، تقليدياً، إلى تأكيد هذه العلاقة، وقد

## الاتصال الأدبي

أدين عدد من الكتاب. زمن التحرير. بتهمة موافقة العدو أو بتهمة التواطؤ مع مرتكبي الجرائم التي بسطوها بإيجابية في كتاباتهم، ومن هؤلاء براسيلاك وبيررو. بينما يميل القانون الأنجلوسكسوني إلى التقليل من أهمية هذه العلاقة باسم أولوية حرية التعبير. فليس للقانون الصادر في ٢٩ يوليو ١٨٨١ ما يعادله فعلا في إنجلترا والولايات المتحدة.

كذلك يحمل القانون الصادر في ١٢ يوليو ١٩٩٠ والقانون الصادر في ١٦ ديسمبر ١٩٩٢ اللذان يمنعان التشكيك بالجرائم ضد الإنسانية. خطر توسيع نطاق صلاحية المحاكم بمقدار ما يميل المتهمون إلى تنظيم دفاعهم بتحويل المحاكمة التي تستهدفهم إلى محاكمة تاريخية تتواجه فيها وجهات نظر متناقضة. وتجدر الإشارة إلى أن القضاء قد أكد مرارا أنه «ليس من صلاحية المحاكم أن تحكم بصحة المباحث التاريخية أو أن تبت في النزاعات التي تثيرها هذه المباحث التي يعود أمرها فقط إلى تقدير المؤرخين والجمهور»<sup>١١١</sup>.

ونشير أخيرا إلى أن كلمة رقابة قد لا تكون مناسبة للتعبير عن قمع تجاوزات حرية التعبير، إذا تم هذا القمع في دولة ديموقراطية وبوساطة المحاكم. فالكلمة تشير إلى حالة من الشدة هي ميزة السلطة المستبدة، الدكتاتورية أو التوتاليتارية. لهذا يبدو من الشطط استعمائها للحديث، مثلا، عن «رقابة اقتصادية» أو «رقابة» تمارسها مجموعات الاتصال الكبيرة؛ فإذا كان صحيحا أنه ليس في وسع كل أحد أن يؤسس في فرنسا الحالية جريدة أو محطة تلفزيون، لأن الأمر يحتاج إلى رؤوس أموال كبيرة، وأن عملية التجمع التي نشهدها في مجال النشر والصعوبات التي تواجهها المكتبات لتستمر في الأحياء التي ارتفع فيها سعر الأرض تشكل تهديدا للعرض الثقافي الرفيع، فإن هذه البيانات لا تسمح بأن نؤكد أن حرية التعبير محتوقة.

تشكل الرقابة، بالمعنى الحقيقي للكلمة، عرقلة للاتصال - الأدبي خصوصا - تؤثر تأثيرا تقنيا على قناة الاتصال، فتمنع إنتاج الرسالة ونشرها وتلقيها. وتؤثر في الوقت عينه في المؤلف، فاستحالة نشر كتاب تولد ضررا معنويا وماديا يصيب الناشر أيضا. وهي عملية ذات بعد نفسي غالبا؛ فالمؤلف الذي يتعرض كتابه للمنع يميل إلى التفكير بأنه جافى الضمنة. وأنه لم يحسن صياغة كلامه بما يكفي، وأنه يتحمل بعض المسؤولية في القرار الذي حكم

عليه بالصمت والموت الأدبي. بهذا المعنى، تدمر الرقابة الكاتب، وتصيبه في أساس هويته إذ تمنع اسمه من الظهور فلا يبقى له سوى أن ينشر باسم مستعار. إن السلطات التي تمارس الرقابة تعرف جيدا هذا الأثر النفسي. والسلطات الأكثر فسادا لا تكتفي بالمنع بل تسعى إلى إجبار الكاتب على التكلم ضد أفكاره العميقة لتتزع منه «نقدا ذاتيا» أو تأييدا للنظام. يقول بارت: «ليس النظام الفاشي، في رأيي، هو من يمنع الإنسان من الكلام، بل هو خصوصا من يجبره على الكلام»<sup>(١٢)</sup>.





## الأثر الأدبي وحدوده

يحدد عالم الرياضيات أو الكيمياء أو الفيزياء أو الاقتصاد أو رجل القانون أو المؤرخ أو الجغرافي أو عالم الاجتماع أو الفيلسوف أو اللغوي عمله قياساً إلى أشياء محددة، ويستعين بمنهجيات صريحة، ويسعى إلى غايات مسلم بها. فبعيداً عن الجدل الخاص بكل حقل، والتناقضات التي يولدها اختلاف المناهج، والمنازعات الداخلية التي تؤثر في العاملين في الحقول المتخصصة، يميل كل هؤلاء إلى الاتفاق على طبيعة العلم الذي يشتغلون فيه، وعلى المناهج التي تخصصه. ويكفي إلقاء نظرة على مقدمة كتاب في أحد هذه الحقول للتأكد من ذلك. أما الحقول والمناهج الأدبية فيندر مثيلها، في نظر العلماء، في عدم الدقة وسرعة التبدل، ومفاهيمها الشائعة مفاهيم ضمنية غالباً ومتغيرة وغامضة.

### ما الأدب؟

وهذا هو بالتأكيد حال مفهوم «الأدب» نفسه. فهو مفهوم متغير، عبر الزمن وفي الزمن الحاضر، وهو محط آراء حاسمة لكن غالباً

أقول: الكتاب، مقنناً  
لأنه لا يوجد، في الحقيقة  
سوى كتاب واحد يحاول  
التبسيط كل الكتاب، حتى  
الزمن، من دون أن يدروا  
نرفال

ما يعاد النظر فيها. بحيث صار تحديد طبيعته أمرا مضنيا. «هذا أدب، ليس هذا أدبا». هذه هي ردة الفعل الأولية لدينا، ولدى النقاد أيضا. فنحن نقبلنا ساد Sadie بين الكتاب الخالدين بعدما نسيناه طويلا إلى الإباحية الجهنمية والنشر السري: إذن صار ساد (أو آثاره) «ينتمي» إلى «الأدب»، وصار موضوع طبعات محققة<sup>(١١)</sup>، وتدرسه الجامعات، ويظهر - مع بعض الصعوبة - في الكتب المدرسية للمرحلة الثانوية منذ عام ١٩٨٠. ولكن من كان قبل أن جعله السرياليون، بتأثير أندريه بروتون<sup>(١٢)</sup>، أحد مراجعهم الأساسيين، ففتحووا بذلك الباب أمام بلانشو وباتاي ثم بارت؟ كان ساد إباحيا، أو. على الأكثر، شخصية لافتة للمتخصصين في علم النفس المرضي الجنسي.

في المقابل، نجد هذا أو ذاك من المشهورين بالأمس قد تراجع، أمحي، أو ألغي. بهدوء غالبا وبفظاظة أحيانا، فنحن نكاد لا نتذكر أن أولى جوائز نوبل للأدب نالها سولي برودوم (١٨٢٩-١٩٠٧) في ديسمبر ١٩٠١، ونبتسم لأننا ما عدنا نقرأه فعلا. ونعرف أن موريس باريس (١٨٦٢-١٩٢٣) كان محجة أساسية لأهل الأدب والفكر والسياسة في فرنسا قبل عام ١٩١٤، وهذا ما أكده ليون بلوم عام ١٩٠٥، على الرغم من معارضته للقيم السياسية والاجتماعية لمؤلف كتابي «مقطوعو الجذور» و«مشاهد ومذاهب قومية»<sup>(١٣)</sup>.

«لو لم يعيش السيد باريس. ولو لم يكتب. لكان زمانه مختلفا. ولكننا نحن مختلفين. لا أعرف في فرنسا رجلا حيا مارس، من خلال الأدب، دورا كدوره. إنني أعلم أن هذا العمل يصعب التعبير عنه بمذهب أو صيغة. ولكن ليست المذاهب دائما هي ما يقوي تأثيرنا في زماننا. هل من فلسفة عند فولتير؟ هل من فلسفة لدى شاتوبريان؟ وباريس، مثلهما، لم يبدع ولم يطلق في العالم بنية نظام مؤقتة، بل أطلق شيئا أشد ارتباطا بحياتنا: موقفا جديدا، ذهنية غير معروفة، نوعا من الحساسية الجديدة»<sup>(١٤)</sup>.

ولكن ماذا بقي اليوم من باريس<sup>(١٥)</sup>؟ صدى مناظرات مشهورة، طيف شخصية مؤثرة، وثيقة لمؤرخي العقلية، عناوين في قائمة كتب، وخصوصا اقتباسات في كتب المختارات وإشارات في كتب تدريس تاريخ الأدب، ويخطئ من لا يرى هنا سوى ظاهرة درجة mode، ويتصور أن المجد الأدبي كدولاب الحظ في مخيلة القرون الوسطى. وأن الشهرة يليها حكما الخمول في انتظار

أيام أفضل. وإذا كان الأمر «درّجّة» فينبغي أن نرى فيها مظهرا مهما، إن لم يكن أساسيا، للظاهرة الأدبية، فقيم هذه الظاهرة وطبيعتها احتمالية أكثر بكثير مما نتصور غالبا.

هناك صيغة أخرى للمقاربة الجوهرية وهي التمييز الدائم، وربما المكون لخطاب النقد، بين الأدب «الكبير» والأدب «الصغير»، والذي يحيلنا جانب منه إلى الأنواع الأدبية ودرجات شرفها. فنحن نعرف أن المأساة تعلق تقليديا على الملهاة<sup>(٦)</sup>، ويعلو الشعر على الرواية. لكن هذا السلم الذي نشأ وجرى التنظير له طيلة العصر الكلاسيكي بدأ يهتز في عصر الأنوار. ثم جاء انتصار الرواية في القرن التاسع عشر. والنجاح الكاسح الذي حققه هذا «النوع» الذي لا نوع له، هذا الشكل الذي يتسع لكل شيء، هذا المحدث النعمة المعرض لكل هجنة والمستوح لكل أنواع الخطاب<sup>(٧)</sup>، ليقتضي نهائيا على نظام الأنواع القديم المتحضر والمنهك. فضلا عن ذلك، ومع تعميم سبل القراءة، تحول التضاد بين مصطلحي أدب «رفيع» وأدب «شعبي» إلى تصادم بين الشرعي والعامي. وهذا ما طرح السؤال عن استمرار التغير في مواقع «الأنواع الرديئة» (mauvais genres) والأنواع شبه الأدبية (paralittérature)، والآداب الهامشية (littératures périphériques)، والأدب الجماهيري (littératures de masse)، والأدب الهابط (sous-littérature)، و«الثقافة الإعلامية» (culture médiatique)، وعموم ما اسماه برنار موراليس «الآداب المضادة»<sup>(٨)</sup> (contre-littératures). فروايات سان أنطونيو، أو بوالو ونرسجاك، أو شستر هيمس، أو ترومان كابوت، أو روايات «السلسلة السوداء» عموما التي تصدرها غاليمار، الحق في الانتماء إلى الأدب. وهذا ما يفسر، حسب تحليل جولييت راب القديم، انتقال روايات داشيل هاميت وهوراس ماكوي وجيمس كين في منشورات غاليمار بعد عام ١٩٤٤ من السلسلة البيضاء، حيث كانت تجاور ستانباك وفوكنر وهمنغواي في فترة ما بين الحربين، إلى السلسلة السوداء<sup>(٩)</sup>.

ليس هذا النقل أو إعادة التصنيف وفقا على النتاج الحديث والمعاصر، فنتاج دوماس الروائي ما زال يترجح بين الأدب وهوامشه: الأدب السهل، الأدب الموجه إلى النساء، الأدب الموجه إلى الأطفال. وهنا يشكل تاريخ صناعة النشر مرشدا مؤثقا إلى هذه التطورات. فقد نشرت رواية «الكونت دو مونتو كريستو» أولا، متسلسلة في «جريدة المناظرات» الرصينة بين ٢٨ أغسطس ١٨٤٤ و١٥ يناير



١٨٤٦. ثم نشرت في طبعة نفيسة من ثمانية عشر مجلدا لدى بتيون، (الدار التي نشرت الأعمال الكاملة لأوجين سُو)<sup>(١١)</sup>، قبل أن تظهر في طبعة مزينة حسب الذوق الرومانسي<sup>(١٢)</sup>، ثم توالى الطباعات، والاقتباسات (خصوصا المسرحية) والترجمات المرخصة وغير المرخصة، في فرنسا والخارج. وهبطت هذه الرواية، كمعظم كتابات دوماس، من إطار الرواية الناجحة التي تثقل قيم الرومانسية وتساؤلاتها الأساسية - وخصوصا مسألة الصراع بين الفرد والمجتمع - إلى دائرة أدب «المغامرات». وفي عام ١٩٦٢ اقترح جان هنري بورنك على منشورات غارنييه إصدار طبعة أكاديمية للرواية (١٢) تؤكد مكانتها كرواية «كلاسيكية». وفي العام نفسه أصدرت منشورات لا بلياد الروايتين الأوليين من ثلاثية «الفرسان الثلاثة»<sup>(١٣)</sup>. وفي عام ١٩٨١ أدخل جيلبير سينيو رواية «الكونت دو مونتو كريستو» في مؤسسة الإعجاب المسماة مكتبة لا بلياد (الثريا)<sup>(١٤)</sup>. وهكذا، كما يقول برنار موراليس:

«ليس لمكانة الكتاب صدقية نابعة من نفسها، فهي نتيجة اتفاق، وليست بالتالي ميزة قائمة في العمل. لهذا يمكن لمكانة الكتاب أو صنف من الكتب أن تتبدل باختلاف الزمان والمكان»<sup>(١٥)</sup>.

مهمة المنظر أو الناقد أو محب الأدب، شاقة إذن، فلو كان علينا أن نحدد الأدب كشيء، لأمكن أن نجد أنفسنا في نهاية المطاف مكتفين بتحديدات تقريبية مخيبة للأمل. لهذا يبدو مشروعنا لا بل ضروريا التساؤل، بعد شارل دو بوس وسارتر وآخرين كثيرين، «ما الأدب؟»<sup>(١٦)</sup>. وعندها يمكن أن ننطلق في البحث عن جوهر شيء لا يتوقف عن التحول والإفلات من أيدي الذين يسعون إلى سجنه في تعريفات وحدود نهائية، وسنتعرض عندئذ للوقوع إما في الجزم العقائدي (هذه هي حدود الأدب التي لا تمس)، أو في الذاتية الشكوكية (الأدب هو ما أحب، أو ما اعتبره أنا أدبا)، أو سنكتفي، في أفضل الأحوال، بمقاربات تاريخية ضيقة ونحصر الأدب في قيمته التوثيقية. وهذا ما جرى تطبيقه على إميل زولا الذي تحول في نظر الكثير من النقاد إلى مؤرخ أو كاتب تحقيقات أو باحث إثنى إلى أن كشف النقد، مع هنري ميتران مثلا، طاقة إميل زولا الشعرية على الخلق الاستعاري والكنائي والأسطوري المندرج في التاريخ<sup>(١٧)</sup>. وسواء أكان الأمر مقارنة جوهرية أم تلقيا فرديا أو قراءة وثائقية في إمكاننا التوافق على أن أيا من هذه الاتجاهات لا يمكن أن يكون مرضيا.

لقد سبق لنا القول أنه لا يمكن فهم مادة ثقافية معقدة وتحديد لها انطلاقاً من خصائصها الباطنية وحدها، فمن الممكن إيضاحها أيضاً من خلال ما تثيره في مجتمع معين من ممارسات وكلام. وهذه هي بالضبط فائدة الطريق التي فتحتها سارتر حين ساءل الأدب من خلال البعد الاجتماعي:

«وما دام النقد يحكم علي باسم الأدب دون أن يحدد ماذا يعني بالأدب، فإن أفضل رد عليه هو أن ننظر في فن الكتابة دون أحكام مسبقة. ما الكتابة؟ لماذا نكتب؟ لمن؟ والواقع أن أحدا لم يسأل نفسه هذه الأسئلة من قبل»<sup>(١٨)</sup>.

وبسبب صعوبة تحديد الأدب من خلال المقاربة الجوهرية، فإن من المفيد الإحاطة به من خلال تمثيلاته واستعمالاته عبر الزمان والمكان والمجتمعات<sup>(١٩)</sup>. وبالمقابل، تتحول هذه الاستعمالات نفسها (طرق النشر، الاحتكاك بالمجتمع، النقد المرافق، أشكال القراءة) إلى عناصر مكونة للصنيع الأدبي.

## للأدب تاريخ

لا يمكن لتاريخ الأدب، بالمعنى الشام للكلمة، أن يكون جزءاً من تاريخ الأدباء أو الأنواع أو «المدارس». فهذا المفهوم المدرسي والوضعي يرى في فلوبيير، على سبيل المثال، سلفاً لموباسان (ولزولا أيضاً) وخلفاً لبليزاك، فيتحول، باختصار، إلى كاريكاتير تصنيفي وتطوري. أما تاريخ الأدب كما حدده مؤسسه الرئيسي في فرنسا غوستاف لانسون (١٨٥٧-١٩٢٤)، فهو نقيض هذا المفهوم، لا لأن لانسون كان يفضل أن يدرس تلامذة المدارس النصوص بدلاً من الأصناف المجردة والعقائدية والخاطئة<sup>(٢٠)</sup>، غالباً، بل لأنه كان يريد صورة أوسع بكثير هي «تاريخ فرنسا الأدبي»:

«لا أقصد بذلك قائمة وصفية أو مجموعة من الدراسات [١] بل عرضاً للحياة الثقافية في الأمة، وتاريخاً للثقافة ونشاط الجمهور المجهول الذي كان يقرأ، إلى جانب الأفراد المعروفين الذين كانوا يكتبون»<sup>(٢١)</sup>.

في هذه الحال، تكون مهمة تاريخ الأدب تاريخ العقليات والممارسات الثقافية، ومن خلال ذلك تاريخ مفهوم الأدب. وقد نستغرب أن يمد رولان بارت (١٩١٥-١٩٨٠) الأفق الذي رسمه لانسون بإعطاء كلامه طابعاً حاسماً: «هناك هذا السؤال أيضاً الذي لا أراه مطروحاً في أي مكان [...]، إلا عند الفلاسفة، وهذا كاف بلا شك للتقليل من قيمته لدى مؤرخ الأدب، وهو: ما الأدب؟ لا يتوخى السؤال سوى الجواب التاريخي: ما كان الأدب (والكلمة

على كل حال غير مرتبطة بالزمن) بالنسبة إلى راسين ومعاصريه، ما حقيقة الوظيفة التي أداها، ما مكانته في سلم القيم... إلخ؟ في الحقيقة لا يمكن تأريخ الأدب من غير التساؤل عن وجوده نفسه، فضلا عن ذلك، ماذا يمكن لتأريخ الأدب أن يكون، على وجه الدقة، سوى تأريخ فكرة الأدب عيبتها؟ والحال أنه لا وجود لهذا النوع من الأونطولوجيا ontologie التاريخية التي تتناول إحدى أقل القيم الطبيعية على الإطلاق»<sup>(١٢)</sup>.

وأمام غموض كلمة «أدب»، يجد المراقب نفسه مدفوعا إلى تذكر التبدل الدائم في مفهومها، في الغرب كما في سائر أنحاء العالم. لهذا كان المعبر الإلزامي يتمثل بالرجوع إلى المعجم، أو بالأحرى بتكوين تعريف تاريخي وعام من شأنه أن يفتح الطريق أمام مضاربة مقارنة. وهذا ما اقترحه روبير اسكاربيت مثلاً عام ١٩٦١ أثناء مداخلة عنوانها «تحديد المصطلح الأدبي» قدمها في المؤتمر الدولي الثالث للأدب المقارن الذي انعقد في أوترخت<sup>(١٣)</sup>. وفي نهاية هذه المداخلة المثيرة، على رغم أنها متفائلة قليلاً (خصوصاً عندما تتحدث عن «علوم الأدب» كما لو كانت واقعا محسوما)، بيّن اسكاربيت أن أهمية كلمة «أدب» تأتي من تعدد معانيها:

«يبدو فعلاً أن كلا من علوم الأدب الحالية يقوم على مسلمة خاصة به ومعبرة عن أحد المضامين المتضاربة لكلمة أدب. هناك علم جمالي للأدب، وعلم أيديولوجي، وعلم سوسيولوجي، ولا شك في إمكان مد الجسور بينها، وفتح الأبواب، ولكن يمكننا أن نخشى ألا تتمكن كلمة أدب من البقاء حية بعد هذه العملية، فهذه السلسلة من الالتباسات هي التي صنعت غنى الكلمة، ويمكن أن يؤدي الاجتهاد في إزالة الالتباس إلى إفقارها نهائياً»<sup>(١٤)</sup>.

وللتذكير فقط، تحول معنى الأدب (أو علم الأدب) في فرنسا تدريجاً خلال القرن الثامن عشر، وبصورة نهائية في مطلع القرن التاسع عشر، من المعارف المختصة بالخبراء والفقهاء<sup>(١٥)</sup> إلى مجموع الكتابات ذات الطبيعة الفنية (أو التوجه الفني). لكن الانقسام الذي بقي يفصل حتى بداية القرن الثامن عشر<sup>(١٦)</sup> بين معارف العلماء<sup>(١٧)</sup> والممارسة المجتمعية والسلوانية الراقية التي يشكلها الشعر والمسرح وحتى الرواية، يميل إلى الزوال، وبفضل هذا التقارب، أخذ البعد الفني والسلواني للكتابات التي صارت موضوعاً تحت اسم «الأدب» يترسخ من دون أن يزول كلياً المعنى القديم والعالم القديم. وقد



المحت السيدة دو ستال، في مطلع القرن التاسع عشر، إلى أن الذوق والانفعال والتأثر أصبحت أمورا أساسية بحيث صار العقل تابعا للشغف:

"إن روائع الأدب، بعيدا عن النماذج التي تقدمها، تولد نوعا من الهزة المعنوية والمادية، أو من الشعور بالإعجاب الذي يدفعنا إلى الأعمال النبيلة. [...] فالفصاحة والشعر والمواقف المسرحية والأفكار الكثيرة تؤثر أيضا في الأعضاء، لأنها تتوجه إلى التفكير. حينئذ تصبح الفضيلة اندفاعا لا إراديا، حركة تتغلغل في الدم وتدفعك دفعا لا يقاوم كالشغف الأشد إلحاحا" (٢٦).

مع الرومانسية بدأ التمييز القديم بين الشعر والنثر يزول. وأخذت الحدود الفاصلة بين الأنواع تتلاشى تدريجا ليحل محلها تقسيم جديد ملتبس ما زلنا نواجهه إلى اليوم. كان الأدب في نهاية القرن السابع عشر، عند ريشليو أو هورتيجر أو في معجم الأكاديمية، «علما» أو «مذهبا»، فإذا به يتحول إلى خلق، «في الشعر» و«المعرفة» (٢٧). فخلال وقت طويل كانت الأصناف تبدو مستقرة؛ الأنواع ومراتبها، والدور المنوط باللغة، ومكانة الحكاية والتمثيل، فإذا بالهزة التي أحدثها الرومانسيون تدمير هذا البناء. وإذا بانتصار الرواية وتكاثر الأبحاث يقوضان أنظمة تصنيف الأنواع، ويشكلان، على طريقتيهما، علامات على دخولنا في عصر يطبعه الوعي بعدم الاستقرار الذي يسم جزءا من الحداثة، على الصعد الفنية والتاريخية والاجتماعية.

مع ذلك، لا يمكن التخلي عن المقاربة التعريفية، سواء على شكل سؤال نظري (ما الذي يعطي الطابع «الأدبي» للنص) أو على شكل عودة إلى قائمة المؤلفات المختارة أو المؤلفين المختارين (من يستحق ومن لا يستحق أن يكون «مؤكبا هؤلاء المختارين الذي يتشكل منه الأدب؟). لا أحد يغامر اليوم في إثبات تفوق كمبسترون (١٦٥٦ - ١٧٢٢) على راسين في الشعر. وقلة من الناس تخاطر في تأكيد أن سبب إعجابنا بالثاني وتسياننا للأول هو سبب ايديولوجي بحث ناتج عن ظلم الفكر السائد أو جهله، عبر عنه هيجو بمله: «فوق قبر راسين فرخ كمبسترون» (٢٨). من جهة أخرى، يمكننا الاتفاق على أن فلهردوين ومونتاني وبوسويه ومدام دو سيفينييه وروسو وفلوبير ورولا ومرغريت دورا ينتمون جميعا إلى الأدب على رغم قلة النقاط المشتركة بينهم. ولكن هل هم على درجة واحدة من الانتماء؟ هنا بالضبط تكمن جزء مهم من المسألة.

انطلاقاً من الإشارة إلى أن الأدب يشكل «مفهوماً واضحاً وغير محدد في أن واحد»، حاول جاك رنسيير أخيراً مواجهة هذه المعضلة بنزع الأهلية عن طرفي الخيار معاً:

«لا نقصد بكلمة «أدب» هنا قائمة المؤلفات المكتوبة الفاضلة ولا جوهرها خاصاً بمنح المؤلفات صفتها الأدبية»<sup>(٢١)</sup>.

وبعد أن أدان رنسيير «النسبية الضيقة» في عصرنا، اقترح أن نضيف إلى المقاربة التاريخية المختصة بالممارسة (فنون التطبيق) مقاربة تاريخية أخرى تتناول نشوء الخطاب المطلق حول الفن. ثم انطلق من معطى ثابت مفاده أن الأدب، كما تحدد تدريجاً خلال القرن التاسع عشر، يميل إلى الاستقرار كممارسة مستقلة، ليتناول الأدب، في أن واحد، كممارسة وخطاب وتمثيل:

«سنقصد بهذه الكلمة (أدبية)، من الآن فصاعداً، الطريقة التاريخية في النظر إلى الآثار الفنية المكتوبة التي تحدث الفرق بين التعريف الذي يضيف القداسة على الأثر والتعريف المعياري، وتولد بالتالي الخطابات التخيلية حول هذا الفرق. الخطابات التي تضيف القداسة على جوهر الخلق الأدبي الفريد وتلك التي تنزع عنه التقديس وتخضعه للأحكام الاعتبارية أو لمقاييس تصنيف ثابتة»<sup>(٢٢)</sup>.

وفي نهاية تحليله، وبعد أن بين التبدل الكبير الذي طرأ على طبيعة الأدب ووظيفته خلال القرن التاسع عشر، متوقفاً خصوصاً عند فلووير ومالارمييه وبروست، أبرز رنسيير بعض عناصر الحداثة الأساسية التي تقود العمل الأدبي إلى دمج الحكاية بالخطاب النقدي وبالميثية:

«إن تدمير نظام الأنواع الذي عرض الأدب للعبة التناقضات، يسمح في الوقت عينه، بالتنقل بين الوظائف المتناقضة واللجوء إلى شعريات متضادة، وهو يجعل من الأدب مسرحاً غامضاً حيث الرواية والبحث - النوعان اللذان لا نوع لهما - يزدوجان أو يتضادان أو يتداخلان، ويوزعان إلى قطبين منفصلين، أو يخلطان أو يقلبان، خصائص الكتاب والخطاب الذي يدور حوله وخصائص لعبة الحكاية أو الميثيات التي تحولها إلى مطلق أو الخطابات النقدية التي تكشف إوهائاتها. وإذا كانت مؤلفات بروسست نموذجية، كمؤلفات جيمس |...|، فذلك لقدرتها على أن تضع الحكاية وخطابها وميثتها في نص واحد، وعلى أن تجمع داخل الأثر الواحد بين القوى النابذة، أي قوى الانفصال والبطالة والشك الملازمة للتناقض القائم بين مبادئ الأدب»<sup>(٢٣)</sup>.

## نبات النص وهركته

لا شك في أن رولان بارت كان، في الستينيات، أحد أنفذ النقاد بصرا بشأن غموض الأثر الفني عموما والأثر الأدبي خصوصا، فالأثر ينتمي إلى التاريخ، ولكنه يفلت دائما من سجنه؛ وهو نتاج مجتمع وزمن معينين، ولكنه لا يقتصر على هذا البعد الوحيد، إذ يمكن النظر فيه وتذوقه وتفسيره وفق معايير غير التي عرفها في الأساس وتفاعل معها. هذا بعض ما تعلمه المقالة المعنونة «تاريخ أم أدب؟» التي طالب فيها بارت بـ«كيان خاص للإبداع الأدبي»، أو بتعبير آخر بـ«كيان خاص للأدب»<sup>(٢٤)</sup>:

«الأثر ظاهر التناقض أساسا [...] فهو في آن واحد علامة على التاريخ ومقاومة لهذا التاريخ. [...] هناك مسلمتان في الأدب إجمالا: الأولى تاريخية، بقدر ما الأدب تأسيس، والأخرى نفسية، بقدر ما هو إبداع. لهذا تحتاج دراسة الأدب إلى اختصاصيين مختلفين: اختصاص في الموضوع وآخر في المنهج. في المسلمة الأولى، الموضوع هو المؤسسة الأدبية، والمنهج هو المنهج التاريخي بتطوراته الأخيرة؛ أما في المسلمة الثانية فالبحث النفسي»<sup>(٢٥)</sup>.

من خلال كلمة «نفسى» يتجه كلام بارت مباشرة إلى البعد الإبداعي والجمالي للأثر الأدبي. والحال أننا نلاحظ، عند تقاطع التاريخ والجمالية، أن تلقي النصوص، وبالتالي صداها وتأويلها، لا يتوقف عن التراجع. من هنا أهمية دراسات التلقي، وتاريخ التلقي. وبهذا ساهمت الرومانسية عندما أعادت الاعتبار إلى مرحلة القرون الوسطى وإلى شعر القرن السادس عشر<sup>(٢٦)</sup> اللذين كان العصر الكلاسيكي بلسان بوالو قد أدان بربريتهما (التي لا نضع منها في رأيه).

إن استحسان الأجيال القادمة وحده يعطي المؤلفات قيمتها الحقيقية. فمهما كان البريق الذي أحدثه الكاتب في حياته، ومهما كان المديح الذي تلقاه، لا يمكننا أن نستنتج من ذلك، دون خطأ، أن مؤلفاته ممتازة. [...] ولدينا مثال جيد هو رونسار ومقلدوه، مثل دوبليه ودوبرتاس وديبورت. الذين نالوا إعجاب الجميع في القرن الماضي الذين لا يجدون اليوم من يقرأهم<sup>(٢٧)</sup>.



رافقت إعادة سانت بوف الاعتبار إلى رونسار تبديلاً في الحساسية الأدبية، وإسقاطاً لعصر على ماضيه، أو «اكتشافاً» وامتلاكاً وحتى ضمماً<sup>(٢٨)</sup> له. ولكن تصنيف مقالات رونسار وموشحاته بقي كما كان منذ صدورها: إنها شعر.

ولكن قد يحدث أن يتغير تصنيف النص. فذات يوم، سيلاحظ الناقد أو المدرس أو الناشر أو مسؤول المكتبة أو بائع الكتب أن تبديلاً طرأ على تصنيف نص أو كاتب، وسيستخلص، كل منهم، النتائج داخل مجاله. لا يتعرض النص أو الكتاب أو المؤلف للنفي أو التهميش داخل التراث ولا لإعادة الاكتشاف، بل لإعادة تصنيف، فيجري تقديمه للقراء بكيفية جديدة. لقد اعتبرنا بوفون (١٧٠٧-١٧٨٨) من علماء الطبيعة، وها هو اليوم شاعر؛ وطوال قرون نظرنا إلى التوراة على أنها كتاب موحى، وها هي اليوم حكاية ميثولوجية أو عمل فني؛ وكان الظن أن ميشليه (١٧٩٨-١٨٧٤) مؤرخ، وها هو اليوم راهب، إن الاستعادة الصبورة والشاملة لمراحل هذه التحولات، الغامضة غالباً، والتي تصعب رؤيتها بالعين المجردة، تساهم في إعلامنا عن الشأن الأدبي، ويتحول تاريخ التلقي (وخصوصاً النقد) إلى مساهمة في نظرية الأدب، وبالتأكيد في تاريخ مفاهيم الأدب وفق عبارة هنز روبرت جوس (١٩٢١-١٩٩٧)<sup>(٢٩)</sup>.

هذه المقاربة للأدب والفن تتعارض مع رأي مالارمييه المطلق «يحولنا الخلود في النهاية إلى ما نحن بالفعل»<sup>(٣٠)</sup>. لكنها قد تتوافق مع موقف بودلير الأوفر فائدة «الحدثة هي العابر، الهارب، المحتمل، نصف الفن الذي نصفه الآخر هو الأبدى والثابت. لقد كانت لكل رسام قديم حدائته»<sup>(٣١)</sup>. والذي يصب في مفهوم «التحول» الذي جعله مارلو (١٩٠١-١٩٧٦) محورياً أساسياً لجماليته:

«لقد اكتشفنا أن المؤلفات التي يعاد إحيائها ليست خالدة بالضرورة. فإذا لم يسكت الموت الموهبة فلأنها تتغلب عليه، لا بتخليد لغتها الأصلية بل بفرض لغة دائمة التبدل منسية أحياناً كصدى يردد أصوات القرون المتعاقبة؛ فالرائعة الفنية لا تحافظ على خطاب أحادي مطلق بل تفرض حواراً متقطعاً ولازماً بين الأصوات التي أعيدت إلى الحياة»<sup>(٣٢)</sup>.

ومن دون أن ندعي تحقيق مثل هذا البرنامج فإننا سنكتفي بالملاحظة والبحث عن ماهية العوامل الأساسية في هذا التحول، وسيكون منطلقنا الاختلافات في قراءة عصر ما أو ثقافة ما للمؤلفات أو لمجموعات المؤلفات.

وهذا ما اقترحه ميشال فوكو (١٩٢٦-١٩٨٤) عام ١٩٦٩ منطلقاً من فكرة «هل يمكننا مقارنة الأصناف والأحكام الماضية بتلك المعتمدة في زماننا: هل يمكننا الموافقة، من دون تعديل، على تصنيفات الخطاب الأساسية، أو على تقسيم للأشكال والأنواع يضع العلم والأدب والفلسفة والدين والتاريخ والحكاية... إلخ، الواحد في مقابل الآخر؟ لسنا واثقين من أننا نستخدم فعلاً هذه التقسيمات في عالم الخطاب الذي يخصصنا (...) على كل حال، هذه التقسيمات نفسها - سواء كانت تلك التي تقبل بها أو كانت تلك التي تعاصر الخطاب الذي ندرسه - هي دائماً أصناف خاضعة لإعادة النظر، مبادئ للتصنيف، قواعد معيارية، نماذج رسمية: إنها يبدونها وقائع خطابية تستحق التحليل مع سواها»<sup>١٢١</sup>.

تلتقي النصوص التي اخترناها للتمثيل في أن التاريخ الطبيعي، والتاريخ الديني، والتاريخ الوطني، حالات ثلاث تخسر فيها المؤلفات طابع العلم أو الوحي وتتخذ، بكثير أو قليل من القوة، طابع الميثية، ودائماً طابع الحكاية أو البحث. وعلى سبيل التعميم، إن ما يمكن أن يحصل لنص في العلوم الانسانية هو أن يتحول إلى «بحث». ها هو الجغرافي إليزيه ركلوز (١٨٣٠-١٩٠٥) يسير على خطى برناردين دو سين بيير (١٧٣٧-١٨١٤). وها هو ليفي شتراوس يلتقي بمونتاني، وينطبق هذا الأمر على الشاعر العلمي: فلوكريس (سنة ٩٩ أو ٩٤ - ٥٥ أو ٥٠ قبل الميلاد)، بمعزل عن أهميته لتاريخ الفكر، تكرر كشاعر بعد أن فقد مذهبه الذري كل قيمة عملية. يمكننا إذن طرح فرضية مفادها أن «التحول» لا يصيب النصوص كلها بدرجة واحدة. فمن جهة، هناك الكتابات التي ندرجها اليوم في الأدب (أو في عالم الفن) مع أنه كانت لأصحابها، جزئياً على الأقل، غاية إعلامية، دينية، علمية، جدلية... إلخ، وكان تفكيرهم يتم من خلال مقولات لا تنتمي إلى الشأن الأدبي كما نفهمه اليوم. ومن جهة أخرى، هناك النصوص التي تعلن منذ البداية صفتها «الأدبية» من خلال اعتماد شكل أدبي معترف به (مسرحية، قصيدة، قصة). والتي نحافظ نحن عليها بشرط مزدوج: أن تقدم معلومات عن الإنسان وأن تتميز بأسلوبها الفني. وهكذا فإن النص العلمي (أو على الأقل الحامل علناً للمعلومات والمعارف) قابل للتحويل إلى أدب، والنص ذا المنحى الأدبي قادر تماماً على حمل المعرفة. وإذا بقي هذا النص قادراً على تحريك مشاعرنا وعلى تعريفنا بالعالم فلأنه يضع هذه المعرفة ضمن شكل خاص به، وهذا ما بينه بيار بورديو بشأن كتاب «التربية العاطفية»:

«لا شيء يبين الفرق بين الكتابة الأدبية والكتابة العلمية أفضل من قدرة الكتابة الأدبية على تركيز وتكثيف - داخل الفردية المحسوسة التي تمثلها الصورة الحسية والمغامرة الشخصية اللتان تعملان في آن واحد كاستعارة وكناية - كل تعقيد البنية والتاريخ الذي يحتاج التحليل العلمي إلى جهد لبسطه وبيانه»<sup>(١٤١)</sup>.

في موازاة ذلك، حلل نورثروب فراي (١٩١٢-١٩٩١) ظاهرة التضمين في الأدب، فأشار إلى أن فقدان الكتاب لقيمته العلمية (وهو يعني كتاب مؤرخ العصور القديمة الكبير إدوارد جيبون ١٧٢٧-١٧٩٤) يمنح «الأسلوب» مكانة خاصة:

«إن التاريخ بمعنى الكلمة هو دائما محل إعادة كتابة: مع مرور الوقت وازدياد معرفة المؤرخين تحول كتاب جيبون إلى مرجع، إلى وصف نهائي للمرحلة الأخيرة من الأمبراطورية الرومانية. هناك حدثان من شأنهما إفادتنا: الأول، أن كتاب جيبون استمر حيا بسبب أسلوبه، أي أنه انتقل شيئا فشيئا من التاريخ إلى الشعر، وصار من الآثار النموذجية في الأدب الإنكليزي. وبالتأكيد في التاريخ الإنكليزي. وبقدر ما كان هذا الانتقال يتحقق كانت مادة الكتاب تتعمم وتصبح تأملا بليغا وروحيا في انحطاط الإنسان وسقوطه، كما تبينه روما في ظل القياصرة. لقد تحول الانتباه من الخاص إلى العام، ومن مضمون ما قاله جيبون إلى طريقته في القول. إننا نقرأ لأسلوبه، وهذا يعني أن أهمية كتابته تأخذ في الميل تدريجا إلى الأسلية بدل التمثيل: مثلما يصبح رسم سيمابو، مع الوقت، أكثر أهمية كلوحة منه كتصوير لموت المسيح»<sup>(١٤٢)</sup>.

هناك توافق يكاد يكون عاما اليوم على أن تلقي النص مرهون بانتظارات المتلقين ونوعياتهم وخصائصهم. وفي هذه الحالة، يصبح المطلوب بالتأكيد هو تقدير الوجه «الأدبي» أو «الشعري» في النص، وبكلام علماء الأسلوب: تقدير درجة أدبية النص. ولكن، هل الأدبية معطى دائم، أو معطى متغير عبر التاريخ، سواء ذابت وتبخرت أو دخلت النصوص وعدلتها مع الزمن؟ هاتان النظرتان تتواجهان جذريا. ففريق يعطي الأهمية لما هو تاريخي، اجتماعي، احتمالي، نسبي؛ وفريق آخر يرى أن الفن القوي ما زال حيا في الأمة. وهذا الجدل لا مخرج منه، بالتأكيد، وهو موضع تنديد واسع من علماء في الشعرية وفي الأسلوب من اتجاهات متناقضة كتناقض هنري ميشونيك وجورج مولينييه<sup>(١٤٣)</sup>. حدد ميشونيك ما تختص به الكتابة «الشعرية» فأشار إلى



## الأثر الأدبي وحدوده

«الايقاع»، أي «تنظيم المعنى داخل الخطاب» مما يقتضي «نظرية للذات في اللغة»<sup>(٤٧)</sup>. والمقصود عنده هو الاعتراف بالبعد التاريخي والأنثروبولوجي للصنيع الشعري من دون إخضاعه لمبدأ الحتمية المحض. أما مولينيه<sup>(٤٨)</sup> فاعتبر أخيرا أن النصوص موسومة بـ«أنظمة» أدبية عالية نسبيا. في حين أن تأثر المتلقي بهذه الأدبية محدود. وربما يمكننا أن نخاطر بالقول، بعد نورثروب فراي، إن الاستعارة بمعناها الأوسع هي إحدى علامات الدخول إلى مثل هذا النظام. وقد حدد فراي - الذي أخذ عن فيكو (١٦٦٨-١٧٤٤) نظرية المراحل المتعاقبة في اللغة - الاستعارة بأنها المرحلة الأولى «هذا هو ذاك» التي تسبق مرحلة الكناية «هذا لذاك» ومرحلة الوصف (الكلمات الصحيحة تعين الأشياء)، وهو يعتبر مرحلة الاستعارة تابعة للشأن الأدبي:

«إن أولى وظائف الأدب، وتحديد الشعر، هي أن يواصل إنتاج المرحلة اللغوية الأولى الاستعارية حين تسود المراحل اللاحقة، وأن يواصل تقديمها كصيغة لغوية لا يجوز لنا أن نقلل من أهميتها أو أن نتركها تغيب عن نظرنا»<sup>(٤٩)</sup>.

وبكلام أبسط، قد يجدر التذكير بأن من مميزات الصنيع الأدبي، أو الكتابة الأدبية، أنه لا يحمل معنى واحدا؛ وهذا لا يفاقض ملاحظات نورثروب فراي. فإذا كان النص الأدبي قادرا، ككل عمل فني، على الإفلات من التاريخ الذي سمح بولادته وحددها، فذلك لأنه لا يكتفي بنقل نوع واحد من المعلومات، ولا ينحصر بوظيفة واحدة من وظائف اللغة وبنظام واحد من أنظمة الخطاب. وهذا ما أشار إليه فرتان بلدنبرغر قبل نحو مائة عام:

«هذا الفعل الغامض الذي يخفي بعض أجزاء الصنيع لتظهر فيما بعد إلى النور، يسرع النتاج ذا المعنى الواحد، إذا صح القول. فالكتاب لا يكون نفسه في كل وقت؛ وأقل منه النتاج الجامع؛ ومثله اسم الكاتب الذي يعين النتاج والذي غالبا ما تساعد شخصيته الإنسانية على بقاء النتاج حيا لدى الأجيال التالية»<sup>(٥٠)</sup>.

## «الآثار الكاملة»: الأثر وحدوده

اختص مفهوم الأثر بالكتاب الأقدمين الكبار، ثم بالكتاب الكلاسيكيين من عصر لويس الرابع عشر، إلى أن فرض نفسه في القرن الثامن عشر<sup>(٥١)</sup>. أولا بصيغة الأثر (مثلا: مسرح كورني)، ثم بصيغة الآثار الكاملة. يمكننا أن نرى في ذلك مجرد ترتيب متعلق بالنشر، ولكنه في الحقيقة علامة على تحول

مهم في مفهوم الأدب ونشره. وينبغي أن نحلله بالدرجة الأولى كتعبير عن إرادة. أو حلم في التناهي موصول بروح عصر الأنوار. عصر التأليف الكبرى، والمعاجم ودوائر المعارف، والمجموعات والسلاسل<sup>(٥٢)</sup>. ويكلام قاطع، إن من أسس هذا الترتيب أن يوحد، تحت اسم المؤلف، بين أشياء قد لا تكون متجانسة من ناحية زمن إنتاجها ونشرها وظروفهما، وغاياتها، وأنواعها، وما إذا كانت منشورة أو غير منشورة، منجزة أو توقف العمل بها. معدة للنشر أو محفوظة قصدا أو مصادفة. مع مفهوم الآثار الكاملة - الذي تشكل آثار فولتير (التي أنك نشرها بومارشيه)<sup>(٥٣)</sup> أحد أشهر أمثلتها في الربع الأخير من القرن الثامن عشر - ندخل بطريقة ما في الحداثة الأدبية. ولكننا نصطدم عند دخولنا بسلسلة من المسائل العملية والنظرية التي يضاعف من تعقيدها أنها تبدو مفروغا منها.

لا شك في أن الظروف المادية لنشر الأثر توفر عناصر جواب عن السؤال المتعلق بحدود الآثار «الكاملة». فلو توقفتنا عند مستوى الكتابة لسهل بالتأكيد - في المرحلة الأولى على الأقل - مقابلة المؤلفات المنشورة أو المعروضة للتداول وفق رغبة الكاتب والتي نالت الإذن منه بالكتابات التي تركها الكاتب، لأسباب متعددة، بحالة المخطوط الخاص. ولكننا كنا تبينا سريعا أن هذا التمييز أقل إقناعا مما يبدو للوهلة الأولى، إذ يحتمل أن يكون المخطوط لم ينل موافقة الناشر، أو أن يكون العمل توقف بسبب وفاة المؤلف أو لأي علة أخرى. فقد بقيت رواية «حياة ماريان» (١٧٢١-١٧٤١)، كالعديد من روايات القرنين السابع عشر والثامن عشر، معلقة<sup>(٥٤)</sup> بعدما نشر ماريغو آخر جزء من أجزائها الأحد عشر الأساسية، وحتى بعدما نشرت مدام ريكويوني عام ١٧٥١<sup>(٥٥)</sup> - في حياة ماريغو - جزءا إضافيا لها هو الثاني عشر. كذلك لم ينجز ستندال رواية «لوسيان لومن» مع أن المخطوط يثبت أنها منتهية نوعا ما<sup>(٥٦)</sup>، فضلا عن ذلك، يمكن للكاتب أن يضع نصه قيد تداول محصور في دائرة الأصدقاء المقربين من دون أن يرى نشره بين الناس ضروريا أو مناسبا. وهذه هي غالبا حال الرسائل. فحين ينشئ الباحثون أو الناشرون مثل هذه الأوراق يواجهون - حكما - صعوبة قصوى في تحديد المعايير الدقيقة للكتاب.

ومن هذه الوجهة تستحق الآثار الكاملة لأرتور رامبو (١٨٥٤-١٨٩١) انتباهها خاصا. فقد حظي إصدارها باهتمام كبير، من الشعراء والنقاد على

## الأثر الأدبي وحدوده

السواء، بعدما نالت اعترافا سريعا بتأثيرها الأدبي وجاذبيتها للقراء. كما أن حجمها محدود مع أنها أعدت ونشرت في سياق مناسب لحفظ المستندات (وهذه الحال لم تكن بالطبع قائمة قبل قرنين، وقد يصعب وجودها في المستقبل بعد توسع استخدام الهاتف والوسائل المعلوماتية).

وكون آثار رامبو الكاملة (التي تضم أيضا مؤلفات غير مكتملة) حصيلة تاريخ من النشر والنقد يتجاوز القرن<sup>(٥٧)</sup>، وكونها تضم كتابات من عهد الصبا، ونسخا أو أعمالا مدرسية، ومجموعة منشورة، ومجموعات غير منشورة (بينها ما هو مطبوع في حياة المؤلف من دون إشرافه بالضرورة، وبتسويق المؤلف حيناً وتنسيق سواء حيناً آخر)، ونصوصا مطبوعة بعد وفاة المؤلف، ونصوصا جماعية وأخرى منحولة وشذرات ورسائل ومستندات، فإنها تضع ناشرها في مواجهة مجمل مسائل النشر تقريبا، وبالتالي مجمل المسائل النظرية التي يطرحها مفهوم الآثار الكاملة.

ومن دون الدخول في تفاصيل مادة شديدة التعقيد كهذه، فإن الأسئلة الأولى التي تفرض نفسها تتمحور حول تحديد العناصر التي جرى اختيارها وتنسيقها. فقد جمع ناشر آثار فرلين الكاملة<sup>(٥٨)</sup>، مستنديين إلى عمل تصنيفي غير مألوف لكتابات المؤلف سبق لنا ذكره، «كل» ما كشفه ماثور النقد الأدبي العلمي وشبه النضالي أحيانا. ففي الطبقات «الجامعية» الحديثة المتوافرة اليوم في المكتبات<sup>(٥٩)</sup>، لا تختلف طبعة سلسلة «الكتاب المدرسي» عن طبعة سلسلة «مكتبة الجيب» إلا في بعض التفاصيل<sup>(٦٠)</sup>. فقد أنصب جهد الناشرين على لفت القارئ إلى تسلسل زمني من شأنه أن يقدم اتجاهها ومفهوما للأدب. وهذا ما قادهما، خلافا لطبعة الثريا L'a Pléiade، إلى عدم التفريق بين مدونات عهد الصبا والكتابات الأدبية «الحقيقية».

مع ذلك، هناك فوارق مهمة في تنسيق الطبعتين. فلويس فورستيه فصل بين الكتابات «الأدبية» (التي أضاف إليها في الختام شذرات وقطعا منحولة) والرسائل (التي غذاها «بملاحق» وثائقية وسيرية). أما بيار بيرونيل، فلم يفضل الرسائل عن النتاج الأدبي داخل الأقسام التي اعتمدها (والتي تحيل القارئ، بقدر واحد، إلى حياة الشاعر وإلى كتاباته). من جهة أخرى، إذا كان الترتيب الزمني للنصوص المخطوطة أو المنشورة من دون موافقة رامبو، متقاربا جدا في مجموعه فإن النصوص نفسها تكشف عن



اختلافات داخلية بارزة. ويعود هذا الفارق الأخير إلى الشك الذي يغلف تواريخ العديد من النصوص. ويعيدا عن هذه الفوارق، يشترك التنسيقان في اعتمادهما غاية ودلالة تفسيرية: كيف يمكن تجسيد مسار رامبو اللافت بقصر مدته وبتحول حياة صاحبه وكتابته بسرعة إلى صورة ميثية ومزدوجة المعنى؟ إن الترتيب الزمني التقريبي للقصاص يطرح بذاته مسألة أساسية في تفسير وتكوين ميثة رامبو.

لم ينجز رامبو نهائيا سوى مجموعة واحدة من الشعر، هي «فصل في الجحيم»، وقد سعى بنفسه لنشرها وحقق مسعاه (على حسابه). ظهرت هذه المجموعة في خريف عام ١٨٧٣<sup>(١١)</sup> ولم توزع - أقل من دزينة من النسخ جرى تداولها في محيط الشاعر الحميم - إلى أن ظهرت بعد ثلاث عشرة سنة في مجلة الزواج La Vogue في خريف ١٨٨٦، ثم ضمن كتاب بعنوان «إشراقات» Illuminations صدر لدى فانيه عام ١٨٩٢، أي بعد سنة من وفاة المؤلف<sup>(١٢)</sup>. وكانت أهم قصائد «إشراقات» قد ظهرت في مايو عام ١٨٨٦ في مجلة الزواج La vogue أيضا. فضلا عن ذلك، خطط رامبو لبعض المنشورات، ومنها تلك التي يطلق عليها الناشرون عادة اسم «دفتر دوا». والمقصود بذلك دفتران نسخهما رامبو ورتبهما وأرخهما زمن إقامته في مدينة دوا خلال شهر سبتمبر عام ١٨٧٠. وقد تسلم بول دموني المخطوطة، وهو شاعر وصديق إيزامبار، أستاذ رامبو السابق في مدينة شارلوفيل؛ وكل شيء يشير إلى أن رامبو كان راغبا في نشرها<sup>(١٣)</sup>.

وإذا كانت المقاربة المنطلقة من السيرة وفقه اللغة والنشر تسمح بوضع ترتيب شبه دقيق لمعظم مجموعات رامبو الشعرية، فإن هناك سؤالا أساسيا بقي معلقا لمدة طويلة: أي من المجموعتين، «إشراقات» أو «فصل في الجحيم»، سابقة للأخرى في الكتابة وفي التصميم؟ فعلى الجواب عن هذا السؤال يتوقف جزئيا تفسير مسار رامبو. فإذا كان «فصل في الجحيم» هو مجموعة رامبو الشعرية الأولى، ففيها وداع للأدب، وتخل عن الاستبصار، ووصية لقول كل شيء. وإذا كان الأمر على العكس، فينبغي أن نوافق، كمعظم النقاد اللاحقين لبويان دو لاكوست<sup>(١٤)</sup>، على أن المشروعين، رغم ما يفرق بينهما، تعاشيا لمدة محدودة، وعكسا مظهرين مختلفين لتجربة واحدة ولسؤال واحد. يقول لويس فورستيه:

«فصل في الجحيم» كتاب استجمع من شتيت الزمن، وقد سبقه وحاذاه ولحقه مشروع آخر أوسع منه وأكثر تطوراً ولكنه غير مكتمل. الأول تكون في العجلة، والآخر في التأني. والدليل هو التفاوت في النغم، والتباين في الصيغة، والاختلاف في كثافة المعنى بين «الإشراقات» المختلفة<sup>١٦٥</sup>.

تطرح «الإشراقات» إذن، بوصفها «مشروعاً غير مكتمل»، مسألة الآثار غير المنجزة. وهي تطرح الأمر بكلام صريح لأن عدم الإنجاز لم يكن بسبب الموت، كما هي الحال غالباً، بل بسبب التوقف والسفر الذي افتتح خمس عشرة سنة من الصمت. فضلاً عن أن هذا الأثر غير المكتمل الذي توقف العمل فيه، والذي يحمل عنواناً لا ندري إن كان من اختيار المؤلف<sup>١٦٦</sup>، والذي تعرض لتسيقه عبر الطباعات المختلفة إلى تعديلات كبيرة جداً لشدة تعقيد ظروف انتقائه<sup>١٦٧</sup>، مصمم - كما يظهر - وفق جمالية القطعة التي تجعل قراءته ممتعة وتفسيره شاقاً، خصوصاً بعدما تم أخيراً اكتشاف قطع جديدة<sup>١٦٨</sup>.

ويشير مفهوم الآثار الكاملة منظومة أخرى من المسائل تتعلق بقائده هذه العملية نفسها وشرعيتها. ما هو، مثلاً، مسوغ نشر نصوص ناقصة ومفككة متبقية من دفتر مدرسي، بما فيها من أخطاء إملائية ويقع حبر<sup>١٦٩</sup>؟ ما مسوغ نشر قصيدة «Ver erat» التي نظمها رامبو باللاتينية خلال مسابقة محدودة الوقت جرت في نوفمبر ١٨٦٨. حين كان في الرابعة عشرة من عمره وتلميذاً خارجياً حراً في الصف الثاني من المرحلة الثانوية في مدرسة شارل فيل، التي أرسلها مدير الثانوية إلى رئيس أكاديمية دوا لنشرها<sup>١٧٠</sup>؟ لأنهم أرادوا نشر «كل» ما كتبه رامبو؟ ذلك أمر محتمل؛ فتناجه المحدود، كما ذكرنا، يجعل مسألة الاختيار غير مطروحة بالنسبة إليه، كما هي مطروحة بالنسبة إلى مؤلفين غزيري الانتاج كشاتوبريان أو بلزاك أو زولا، على سبيل المثال. أما الأمر الأكثر احتمالاً فهو أن هذه النصوص، بعيداً عن وجهها الحداثي والوثائقي الذي لا يستهان به (كان رامبو حينذاك تلميذاً ممتازاً، وهذه هي الكفاءة التي نتظرها من تلميذ على هذا المستوى، وهذه هي أيضاً الركيزة الثقافية في ذلك الزمن<sup>١٧١</sup>)، ترشدنا إلى رهانات شعره فيما بعد. ولا يعني هذا بالضرورة أن نعتقد بأن نصوص عهد الصبا تتباً «ستصير شاعراً»، هذا ما استخلصه رامبو مفتحلاً فرجيل، ولا أن نبين، بشيء من الغائية، أن المهارة في شعر الصبا «تعلن» الشعر العبقري اللاحق<sup>٧٢</sup>، بل يعني

أن نلقت إلى حالة من السبق، من البراعة، من تمثل سنن الكتابة السوية عند من يساهم كثيرا في قلب هذه السنن بعد سنوات معدودة. وسواء أكانت هذه المحاولات خصوصا طموحة أم موهبة أدبية، ولو كتبت في ظل قيود مؤسسة مدرسية، وسواء أكانت تجذبنا بطرافتها أم بفنّها، فإن قيمتها تكمن خصوصا في أنها تسبق وتوضح نتاجا عبقريا لاحقا تفرض التقاليد اعتباره بمنزلة نظام. فضلا عن ذلك، تدخل هذه المحاولات، في نظرنا، ضمن مفهوم تسلسلي للنتاج الفني. فقد أصبح المخطط والمحاولة والتعديل في الأدب، كما هي الحال في الرسم أو الموسيقى، عناصر مكونة للنتاج لا مسودات يجدر نسيانها. فالمسألة، بالنسبة إلى تقاليد النقد التي يستند إليها الناشرون والقراء على السواء، هي علاقة الجزء بالكل، بعيدا عن تفاوت العناصر في الضعف أو اختلافها الظاهر في النوعية أو الاكتمال.

تبدو مسألة مراسلات رامبو أكثر تعقيدا، فإذا كان جزء من هذه المراسلات مزامنا لإنتاج المؤلف الأدبي، ويساهم بالتالي في تفسيره، فإن الجزء الأساسي مرتبط بالفترة التي توقف فيها رامبو عن الكتابة. ليس بوسع أحد أن ينكر أن هذه الرسائل تشكل إسهاما سيريا أساسيا بل استثنائيا، وأن المراسلات «اللاحقة» تستحق النظر إليها أيضا من خلال البعد الإعلامي التاريخي (المتعلق خصوصا بالقرن الأفريقي في ثمانينيات القرن التاسع عشر). ولكن المسألة - البسيطة إذا صح القول - هي هل هذه الرسائل، المنسوجة من التفاهات المكررة، القائمة غالبا على عرض الأحداث، الحادة أحيانا، هي «من رامبو» أو «عن رامبو». من جهة أولى تقود هذه المسألة البديهية إلى توسيع مفهوم الشمولية والنظام اللذين تحدثنا عنهما سابقا ليشمل كل ما كتبه رامبو وما وصلنا منه<sup>(١٧)</sup>، ومن جهة أخرى، نعيدنا إلى السؤال غير المجدي والمكرر عن الحدود الفاصلة بين «الأدب» و«غير الأدب». وتؤدي خصوصا، وبصورة عملية، إلى السؤال عن حدود الأثر الأدبي.

إن معاناة الخيارات التي لجأ إليها ناشرو الآثار الكاملة على اختلافهم تكشف لنا غياب التماسك في الحلول المعتمدة. فعندما نشر هنري موندور وج، جان أوبري «آثار مالمارميه الكاملة» (من دون الرسائل التي نشرت في طبعات مستقلة لاحقة) في مكتبة الثريا، أحسا، كالكثيرين، بأن مهمتهما ضرورية ومستحيلة معا:



«لقد تكونت، من هذه المصادفات أي نبش النصوص التي نشرها مالارميه في المجالات التي لا تزال مجهولة، مجموعة جديدة من الكتابات النثرية التي قد يجهل الكثير من قراء مالارميه حجمها. وقد يعتبر هؤلاء أنها مفرطة الحجم، ويأسفون لإفساحنا في المجال هنا لكتابات نشرها الشاعر بنفسه، لكنه كان يعتبرها كتابات «مدرسية» أو كتابات «مناسبات». ويقولون إن الآثار الكاملة ينبغي أن تكون كاملة. ربما ينبغي درس هذه القضية»<sup>(٧٤)</sup>.

وفي غياب الدراسة المطلوبة لهذه القضية، ويعيدا عن النقص الذي لا مهرب منه في هذه العملية، يمكننا الملاحظة أن نشر الآثار الكاملة يرتبط، حكما، بشكل من أشكال عدم الأمانة. فعملية النشر تجري غالبا بعد موت المؤلف. وفي هذه الحال يكون الورثة وأصحاب الحقوق متورطين فيها لغايات مادية ومالية أو لدوافع أخلاقية أو لسبب متعلق بصورتهم الاجتماعية. وبصرف النظر عن الحالات الحديثة، كحالة ميشال فوكو أو مرغريت دورا أو لويس التوسير أو جاك لاكان، يكفي أن نتذكر المسائل التي واجهتها كارولين دو كومنفيل (وزوجها) عند وفاة عمها فلوبيير (٨ مايو ١٨٨٠). فمذ ذاك ما عاد أصدقاء فلوبيير - وفي طليعتهم الأخوان غونكور - يختارون ألفاظهم عند تعبيرهم عن ردات فعلهم: هذا الثاني غير المثقف، العقوق. الجشع، الخبيث. يجسد فعليا كل ما ينبغي على الفنانين الحقيقيين وأصدقاء فلوبيير الحقيقيين أن يكرهوه<sup>(٧٥)</sup>. والمؤكد أن كومنفيل وزوجها حاولا أن يرفعا بسرعة قيمة الوثائق التي ورثاها للتو. وأولى المحاولات أنهما نشرتا رواية «بوفار وبينوشيه» مسلسلة ثم بشكل كتاب. وهذه الرواية غير مكتملة انظر فصل «الأدب والمعرفة» ولكنها قابلة للنشر، على الأقل المجلد الأول منها<sup>(٧٦)</sup>. ثم كان دور رسائل فلوبيير إلى جورج صاند (١٨٨٤)، ويوميات الرحلة إلى بريتاني عام ١٨٤٦<sup>(٧٧)</sup> (١٨٨٦). وأخذ كثيرا على السيدة كومنفيل إسماعها في حجب رسائل<sup>(٧٨)</sup> فلوبيير التي تصدم، بتحرر لهجتها واستحضار الجنس فيها، خصوصا أبناء محيطه وبورجوازية الريف الحريصين جميعا على الكتمان. فما كان يخيف المترسلين في القرن التاسع عشر كثيرا (وهذا خوف مشروع) هو ألا يتمكنوا من استعادة رسائلهم أو أن يتعرضوا للابتزاز. بعد انقطاع العلاقة بالمرسل إليه أو بعد موته. هذا صحيح. ولكنه لا ينسينا أن السيدة كومنفيل استردت الرسائل الموجهة إلى لويز كوليه (بعدما حصلت ابنة هذه

الأخيرة على حق الحجر على الرسائل)، وأنها عهدت بها بعد تخفيف حديثها إلى شركة أهل القلم التي نشرت منها أربعة مجلدات منذ عام ١٨٨٧. أما الطبعة «الكاملة» من الرسائل البالغة ثلاثة عشر مجلدا والتي نشرها لويس كوناو عام ١٩٢٦ فهي تعتمد على المصادر نفسها وتستوحي مبادئ اللياقة عينها. يبقى أن المسألة المطروحة هي الآتية: هل ينبغي على المبدع المعترف به (وعلى ابنائه من خلاله) أن يتخلى عن كل كتابة حميمة لأنه اقترب من الخلود؟ هذا السؤال هو باسم العلم، باسم الحق في المعرفة، إذا جاز القول. إن التخلي يعني الإيحاء بأن الكاتب في الغرب الحديث شخصية خارج المعايير. مقدسة تقريبا، كالنجوم والملوك لا معنى لمفهوم الحميمية عندها. في المقابل، هل ينبغي كتم المعلومة بحجة حماية الحياة الخاصة للميت الذي دخل، من خلال النشر، حياة القراء الحميمة؟

هناك شكل آخر من عدم الأمانة في نشر الآثار الكاملة، أقل مدعاة للأسف من الرقابة التي مارسها كارولين دو كومنفيل: إنه نشر تصوص سبق للمؤلف نشرها ولكنها لم تعد تعبر عنه. وهذه هي غالبا حال كتابات الصبا أو المؤلفات «الغذائية». فقد نشر بلزاك روايات من هذا النوع مستخدما اسما مستعاراً هو أوراس دو سين أوبين أو مصحفاً اسمه إلى لورد أورون، وما هو يختم مقدمة «الكوميديا البشرية» الصادرة عام ١٨٤٢ بالقول:

يجدر بي التنبية إلى أنني لا أعترف إلا بالمؤلفات التي تحمل اسمي. فليس لي إلى جانب «الكوميديا البشرية» سوى «مائة قصة طريفة» ومسرحيتين ومقالات متفرقة موقعة مني. وإذا أصروا على نسبة كتب إلي لا اعترف بها أدبيا ولكنني أوكلت بها، فسأتركهم يتكلمون مثلما أترك المجال حرا للوشايات<sup>(١٧٩)</sup>.

وحدد مالارميه مشروعه الأدبي ومراحل سيرته في رسالة إلى فرلين عام ١٨٨٥. فانتقد بشدة كتابيه «الكلمات الإنكليزية» (١٨٧٧)<sup>(١٨٠)</sup>. و «الآلهة القديمة» (١٨٨٠)<sup>(١٨١)</sup>:

«لقد كتبت، في أوقات الضيق أو لشراء زوارق غالية الثمن، أعمالا مستكرة (الآلهة القديمة: الكلمات الإنكليزية)، ومن الأفضل ألا نتحدث عنها. ولكن، في ما عدا ذلك، لم تتكرر تنازلاتي أمام الضرورات والملاذات»<sup>(١٨٢)</sup>.  
الآلهة القديمة: الكلمات الإنكليزية: لا حاجة إلى تبريرات طويلة لنلحق

## الأثر الأدبي وحدوده

هذين الكتابين بمؤلفات مالارميه، فهما مثل ترجماته، يشهدان على ميزة دائمة ومتطالية هي العلاقة باللغات والكتابة. وينطبق الأمر نفسه على روايات يلزاك الأولى، فلو نظرنا في المبادئ المختلفة التي اعتمدها ناشرو «الآثار الكاملة» لوقعنا في بعض الشك الذي ردد ميشال فوكو صدام، بمعنى ما، غداة ربيع ١٩٦٧:

«إذا شرعنا في نشر مؤلفات نيتشه الكاملة، مثلاً، أين ينبغي أن نتوقف؟ علينا أن ننشر كل شيء، بالتأكيد، ولكن ما معنى كلمة «كل»؟ كل ما نشره نيتشه بنفسه؟ هذا مفهوم. مسودات كتبه؟ طبعاً. مشاريع الأقوال المأثورة؟ نعم. الجمل المشطوبة والملاحظات المدونة في حواشي الدفاتر؟ نعم. ولكن إن وجدنا في أحد الدفاتر المليء بالأقوال المأثورة إشارة تتعلق بموعد أو عنوان، أو إيصال من مصيفة: فهل هذا جزء من التأليف أم لا؟ ولم لا؟ وهكذا بلا نهاية. [...] لا وجود لنظرية الأثر، ومن يحاول بساذجة نشر كتاب ستقصه النظرية وسينتهي عمله التجريبي إلى الشلل»<sup>(٨٢)</sup>.

صحيح أن «نظرية الأثر» غير موجودة. ولكن مفهوم الآثار الكاملة تحديداً، رغم ما فيه من غموض ونقص، من شأنه التخفيف من تأثير غياب النظرية العامة، فوراء المبادئ المتعارف عليها حول توثيق النصوص ودور النقد وضرورة التنظيم، هناك طبيعة الأثر وصاحبه، وهما اللذان ينبغي أن يقودا الناشر في اختياراته. فعندما كتب هيجو وصيته الأدبية أوكل إلى بول موريس وأوغست فاكري وإرنست لوفيفر مهمة نشر مخطوطاته وفق ترتيبات تتحدد تبعاً لكون الأثر «منجزاً»، أو «مبدوءاً به»، أو «منتهياً جزئياً ولكن غير منجز»، أو «تخطيطات» أوصى الكاتب بجمعها تحت عنوان «محيط». فلما نشر فاكري وموريس عامي ١٨٨٨ و١٨٩٢ سلسلتي «كل الإلهام». قبل أن وحدهما عام ١٩٢٥ في طبعة المطبعة الوطنية، واجها معضلة: هل ينبغي عليهما نشر كل التخطيطات التي في حوزتهما أم الاكتفاء بجزء منها؟ - وهذه مسألة شائكة لأن آثار هيجو غير المنشورة في حياته تعادل ثلث نتاجه الشعري مجتمعاً - وما الترتيب الواجب اعتماده في تصنيف النصوص المقرر نشرها؟ وقد اختار الرجلان اعتماد النشر الجزئي، واستقدا إلى عنوان من عناوين هيجو ليرتبا النصوص ضمن أقسام واسعة، على طريقة المعلم، وتجاوزا تواريخ الكتابة، فقسما النصوص المعتمدة حسب أوتار القيثارة السبعة: الإنسانية، الطبيعة،



الفكر، الفن، الذات، الحب، التخيل الحر، لكن العجز عن احتواء كل النصوص التي تركها هيجو بلا تصنيف تحت عنوان «محيط»، يوحي بأن مسألة «الآثار الكاملة» هي مسألة عمل يستحيل إنجازها.

تثار المسألة نفسها بشأن الترجمات: هل ينبغي أن ننشر ما ترجمه المؤلف، من دون تردد، ونعتبره أثراً من آثاره أم علينا النظر في كل ترجمة على حدة؟ يبدو الحل الثاني أقرب إلى الطبيعة، وعليه ينبغي اعتبار «نجمة الجنيات» و«قصائد إدغار بو» جزءاً من آثار مالارميه، مثلاً ينبغي اعتبار ترجمة حكايات بو من مكونات آثار بودلير. فلماذا إذن نتجنب في معظم الطباعات الحديثة اعتبار ترجمة الجزء الأول من كتاب فوست جزءاً من آثار ترفال؟ وماذا نفعل بالكتابات التي خطها المؤلف خلال ممارسته لحياته المهنية والاجتماعية؟ هل ينبغي أن تضم الآثار الكاملة لشاتوبريان أو كلوديل (أو سان جون برس أو جيرودو أو مارلو، وحتى ديفول وكل الموظفين ورجال السياسة الكتاب) مجموع نتائجهم وتقاريرهم الإدارية؟ في غياب النظرية العامة والمستبعدة علينا أن نأخذ بالفكرة القائلة إنه نظراً إلى سهولة الوصول إلى المستندات، فإن طبيعة كل أثر تفرض خيارات خاصة في النشر، مبنية على تقاليد يمكن اعتمادها أو تصحيحها، بحسب كل حالة. وما دام التناهي وهما فإن علينا التسليم بأن المعلومة الأوسع هي التي تقوم على الاختيار وعلى القبول بحدود الأثر وتصوره. وهذا ما دعا إليه لوسيان غولدمان (١٩١٣-١٩٧٠) أثناء حديثه عام ١٩٥٧ عن القراءة المعقدة لكتاب ياسكال «الأفكار» الذي ذكرنا ميشال لوغورن بأنه أوراق ميت لا كتاب منشور بعد وفاة المؤلف<sup>(١٢)</sup>.

«أولا كيف نحدد هذا الأثر؟ أهو كل ما دونه المؤلف، بما في ذلك الرسائل والمسودات الأقل شأنًا والكتابات التي نشرت بعد وفاته؟ أهو فقط ما نشره وما أعده للنشر؟ [١٠] إن صعوبة الاختيار تكمن في أنه ليس لما يكتبه الكاتب قيمة واحدة في فهم عمله [١٠] إنما أمام أحد مظاهر الصعوبة التي تحيط بكل عمل علمي: التمييز بين الجوهرى والعرضي [١٠٠].»

هناك صعوبة أخرى أقل شأنًا من الأولى وهي أن دلالة النص ليست مؤكدة وواحدة، من الوهلة الأولى.

هناك كلمات وجمل وأجزاء متشابهة في الظاهر بل متطابقة تصبح لها دلالات مختلفة إذا وضعت ضمن مجموعات مختلفة. وكان ياسكال يعلم ذلك

أكثر من سواء: «إذا اختلف ترتيب الكلمات اختلف معناها، وإذا اختلف ترتيب المعاني اختلف تأثيرها»<sup>(٨٥)</sup>.

### المؤلف وتصنيف النصوص

يقودنا التساؤل عن المفهوم الحديث والغربي للأثر الكاملة، بعد التساؤل عن مفهوم الأدب، دائما إلى مفهوم المؤلف (انظر فصل «الاتصال الأدبي») الذي يشكل أساسا له من نواح عديدة. و سواء قصدنا المؤلف أو الأدب فإن القصد يتجه، بمقدار واحد، إلى صنف عام صالح لكل زمان ومكان وإلى نتاج تاريخي وجغرافي محدد.

ليس هوميروس مؤلفا بالمعنى الحديث للكلمة، لأن ما نسبته التقاليد إلى هذا الاسم الخرافي عبارة عن ملاحم وأجزاء ملحمة غير متجانسة نشأت على أرض اليونان في أماكن وأزمنة مختلفة<sup>(٨٦)</sup>. ومن هو مؤلف التوراة<sup>(٨٧)</sup>، هذه المجموعة المتكونة من ترسبات ألف سنة والتي لم يتوقف التفسير ثم فقه اللغة عن بيان طابعها المركب الذي صدم كثيرا ذوق فونتينر المحافظ<sup>(٨٨)</sup> وما يصدق على الملحمة، ونشأة الكون، والنص الديني اليوناني القديم أو اليهودي، يصدق على الآثار المشابهة في العصور والحضارات الأخرى: المهاجراتا والرمائانا الهنديتين، وملحمة جلجاميش الأشورية، وحلقات ألف ليلة وليلة، والمخزون التمثيلي لدى أهل الفن في أفريقيا، وأناشيد البطولة التي تغنى بها مسيحيو القرون الوسطى. والحكايات، والأمثال، والموشحات والأغاني في العالم كله. ففي هذه الحالات كلها يصعب إيجاد المؤلف، وفي هذه الحالات كلها يتولى الموزعون (الذين يشاركون بصفات مختلفة في جمع وتطوير المخزون) الدور المتواضع ولكن الأساسي المتمثل بالتفسير والنقل، سواء كان النص خطيا أو شفويا. فالمنشدون لأشعار الملاحم في بلاد اليونان، والمتغنون بمآثر الأبطال عند السلتيين، والموسيقيون والشعراء الجوالون في جنوب فرنسا في القرون الوسطى، والمتفقون قديما في الصين، والمعلمون في الهند، وأهل الفن الأفارقة، يشتركون جميعا في وصف أنفسهم بالوسطاء، وإذا صدف أن أبدعوا فإن إبداعهم يتم ضمن تقاليد لا قيمة فيها للتجديد ولا للأصالة الشخصية. يمكننا إذن أن نقول إن المؤلف ليس سابقا لوجود الأدب، وأن نقول، في الوقت نفسه، إنه لا يوجد مجتمع بشري من دون أدب و«هيئة تأليف»<sup>(٨٩)</sup>.

المؤلف كلمة ملتبسة الأصل: حسب قول فورثيير، وهي لا تنفصل عن تاريخ مفهوم الأدب، وعن التردد الذي أشرنا إليه بين «المعارف» والكتابات ذات الطابع أو الغاية الجمالية. وقد أشار برونثيير إلى أن بالإمكان رد كلمة auteur (مؤلف) إلى اللاتينية augeo التي تعني زاد، أو auctor التي تعني الخالق والمبدع. فسلطان الكلمة - إذا صح القول - مزدوج: فمن جهة، هناك الانتماء إلى تقاليد تكرر الرجوع إلى الكتابات الماضية للبرهان والحجة (وهذا هو المعنى التقليدي لكلمة auctoritas في مجال المعرفة)، ومن جهة ثانية، هناك البعد الإبداعي بحصر المعنى. ويبين تدرج المفهوم الحديث لكلمة مؤلف، بدءاً من القرن السابع عشر خصوصاً<sup>(٩٠)</sup>، وجود وضعين أساسيين يوازيان تكوين الأدب كمجال وكهيئة تأليف مستقلة: طريقة النشر والمكانة الاجتماعية. ففي نظر برونثيير (وريشيليه قبله بعشر سنوات)<sup>(٩١)</sup>، يشكل حجم النشر المطبوع أمراً أساسياً، وهو يسمح بمقارنة المؤلف (الذي ينشر بواسطة الطباعة) بالكاتب (الذي يكتفي به التصنيف):

تطلق تسمية مؤلف، في العرف الأدبي، على كل من أخرج كتاباً إلى النور. ولكنها لا تطلق اليوم إلا على من نشر كتاباً. [..] هذا الرجل جعل من نفسه مؤلفاً، فقد نشر كتابه. [..] أما الكاتب فهو من وضع كتيب، مؤلفات<sup>(٩٢)</sup>.

الوضع الثاني يتعلق بمكانة المؤلف الاجتماعية التي تميل إلى الاستقلال، خصوصاً بعد المكانة الحرة التي حققها المؤلف (نظرياً أحياناً ولكن عملياً أحياناً أخرى) في مجتمع النقابات والطبقات المنغلقة الذي ساد النظام القديم. وقد حذر المتخصصون في التاريخ الثقافي - خصوصاً روجيه شارتييه وكريستيان جوهو<sup>(٩٣)</sup> - من التبسيط الشديد في مقارنة ما سماه ميشال فوكو «المؤلف كوظيفة»، وكشفاً، خلافاً لبعض المراجع، وبعيدا عن التحليل الفارق في الأيديولوجيا والآلي أحياناً، عن أن تداول الكتب حتى بعد انتشار المطبعة لم يقتصر حكماً على الكتاب المطبوع. وبيننا أيضاً أن الاستقلال الاجتماعي للمؤلف، الذي ازداد منذ القرن السابع عشر<sup>(٩٤)</sup>، قد يكون سابقاً للاعتراف «الرأسمالي» بحقوقه.

يبقى أنه من النصف الثاني من القرن الثامن عشر إلى النصف الأول من القرن العشرين شهد الغرب انتصار المؤلف «وتكريس الكاتب» بحسب عبارة بول بنيشو<sup>(٩٥)</sup>. وهذا الانتصار اقتصادي حيناً ورمزي غالباً، كما ذكرنا كارليل (١٧٩٥-١٨٨١) وهو يعلق على فيخت<sup>(٩٦)</sup> خلال محاضرة له عام ١٨٤٠:



«يشكل الأدباء إكليروسا دائما يعلم الناس من جيل إلى جيل أن الله دائم الوجود في حياتهم وأن كل ظاهر، مهما كان الشكل الذي نراه عليه في الكون، ما هو سوى تجسيد «الفكرة الإلهية للكون»، أو لما «يكمن في قاعدة هذا الظاهر». كل أديب يتطوي دائما على عنصر مقدس، سواء عرفنا ذلك أو لم نعرف: فهو نور العالم، كاهن العالم، وهو، كعمود مقدس من نار، يقود العالم أثناء رحلته المظلمة عبر صحراء الزمن»<sup>(٩٧)</sup>.

قال المؤلف من حيث تحديده إذن - «كاهن ونبي وملك». وفق ما استعاره كارليل من القورا - لا يخضع للمصير الذي يخضع له الناس، فبإمكانه أن يتجسد كخصم للنازيين مع شاتوبريان، وأن يكون نبيا مع هيجو، وأن يناقش الدولة في الأحوال الشخصية مع بلزاك، وأن يتسك طويلا مع فلوبير، وأن يكون ملعونا أو رائيا مع فيرلين ورامبو، وأن يجاهر بـ «الرفضية المطلقة»<sup>(٩٨)</sup> مع السرياليين. وتميل الأيديولوجيا والعادات، في فرنسا خصوصا، إلى تحويل «الأديب الكبير» إلى مرجع، وفي الغالب إلى شاهد ملتزم، مثل مورييس باريس أو أندريه جيد أو أندريه مالرو أو جان بول سارتر.

اتخذت المقاربة السيرية في المجتمع المدرسي والجامعي بعدا أساسيا: صار النقد يقرأ الكتاب في ضوء حياة المؤلف، ويسرف في الاستخدام السطحي لعلم النفس ليحجب الكتابة ووظائفها ودلالاتها لصالح النظام الأيديولوجي السائد<sup>(٩٩)</sup> وهذا هو المأخذ الأساسي والمبرر غالبا الذي وجهه البنيويون إلى النقد التقليدي. لهذا وجد بارت نفسه مدفوعا إلى إعلان «موت المؤلف» خلال التديد بالفكر الوضعي الذي أنتج «الشخصية الحديثة»، «ملخص الرأسمالية ومنتهاتها»<sup>(١٠٠)</sup>. ولكن تسعينات القرن العشرين شهدت إعادة اعتبار متوازنة لمفهومي المؤلف والذات. يقول ميشال كوتتا في بداية تلك الفترة:

«لقد حاولنا عبثا أن نطلق تسمية «هيئة كاتبة» على المركب الشديد التعقيد الذي يستخدمه الكاتب والذي يضم المؤثرات والمقاصد، الواعية وغير الواعية، والانحراف عن النظام والمحددات النفسية الاجتماعية وخطط الإغواء والعلاقات بالنظام الأدبي، لأن كل من خط على الورق نسقا من الكلمات ثم عدله هو شخص قادر على اتخاذ القرار، وفعله ينتمي إلى زمن محدد من حياته. عندئذ حاولنا عبثا أن نميز بين الحياة الكتابية والحياة الاجتماعية (الأن الكاتبة والأن الاجتماعية عند بروسست)<sup>(١٠١)</sup>، هاتان الحياتان،

هاتان الأنوان (أو هذه الأنوات) تتصلان فيما بينهما: ودور عالم الوراثة هو أن يكتشف كيف تتصلان ومن أين تتصلان داخل دينامية الكتابة نفسها<sup>(١٠٦)</sup>.

مع ذلك تبقى للمؤلف، حتى عند الذين ينددون بالأيديولوجيا المرتبطة به، «وظيفة تصنيفية» واضحة وضرورية، كما يقول ميشال فوكو، عرفت السينما مثيلاً لها تماماً في القرن العشرين، فهناك صورة واحدة للمؤلف (وسينما المؤلف) تأخذ بالتطور تدريجياً، بحيث يصبح بالإمكان النظر إلى آثاره كسلسلة: هذا فيلم لجان رنوار، لجون فورد، لفريتز لانغ، وهذا التمثل للآثار كسلسلة موحدة من جانب المخرج يشكل قاعدة لنقد تصنيفي للنتاج السينمائي ويضمن الاعتراف به كفن مكتمل<sup>(١٠٧)</sup>. من هذه الوجهة يشكل عمل «دفاتر السينما» في أواخر الخمسينيات تثبيتاً شرعياً للنتاج السينمائي يستتبع أساليب النقد الأدبي<sup>(١٠٨)</sup>.

وسواء أكان المؤلف منتجا لآثاره، مثل بلزاك (١٧٩٩-١٨٤٨)، أم وهما متفقاً عليه، مثل أبوقراط (٤٦٠-٣٧٧ قبل الميلاد) الذي نعرف أنه لم يكتب عشر ما هو منسوب إليه من نصوص، فإن له وظيفة نظرية ومادية وهي تعيين الأثر، وضمان حدوده، ومساءلته:

«يمكن لاسم ما أن يجمع عدداً من النصوص، ويرسم حدودها، ويستبعد غيرها، ويقابلها بسواها، (...) ليس اسم المؤلف قائماً في سجل الأحوال الشخصية للناس، ولا هو قائم في حكاية الأثر الذي ينتجه، إنه قائم في الفرق بين مجموع معين من الخطابات وكيفية وجود كل منها فردياً، (...) في حضارة كحضارتنا هناك خطابات منسوبة إلى «مؤلفها»، وأخرى غير منسوبة...»<sup>(١٠٩)</sup>.

لهذا البعد العملي لوظيفة المؤلف تأثير مباشر في مفهوم النص، فهو يميل إلى جمع منتجات مبعثرة تنتمي إلى أنظمة مختلفة داخل بوتقة واحدة (الأثر)، ليصل إلى الإيحاء بوحدة الأنواع والمشاريع الموصوفة بالمتفرقة. وهذا ما لاحظته مارسيل بروسيت عند جيرار دو ترفال وشارل بودليير اللذين جمعاً في نظرة واحدة الشعر والنثر:

- لا يوجد انقطاع بين جيرار الشاعر ومؤلف «سيليقي»، ويمكن القول أيضاً وهذا بالتأكيد أحد المأخذ عليه - إن أشعاره وقصصه (كـ «قصائد نثرية قصيرة» و«أزاهير الشر» اللتين كتبهما بودليير) ليست كلها سوى محاولات مختلفة للتعبير عن شيء واحد. فالرؤية الداخلية لدى هؤلاء النوايع تكون

ثابتة، قوية. ولكن لعل في الإرادة أو نقص في الغريزة، ولهيمنة الذكاء الذي يهتم بإرشادنا إلى السبل المختلفة أكثر مما يهتم باختيار واحد منها، يحاول الواحد منهم بالشعر، ثم - لكي لا تضيق الفكرة الأولى - يتابع تعبيره عنها بالفن... إلخ<sup>(١٠٦)</sup>.

نرى مارسيل بروست هنا شديد الإعجاب بنرفال وبودليير، متأثرا بهيلهما إلى البحث، معترفا بوحدة المشروع الفني عند كل منهما، منتقدا في الوقت نفسه تردهما وانتقائية طرقهما والوسائل الأدبية التي اختاراهما، والحال أن هذا البعد الجزئي والتكراري والمتبدل معا هو الذي يسحر اليوم القارئ أو الناقد الشديد التأثر بمفهوم التبدل وتعدد السلاسل series وبقيمة المخططات وبتعدد المحاولات والوسائل اللازمة لإنتاج الأثر الفني، وفي نظرنا، إن وحدة نرفال أو بودليير قائمة في تبدل السلاسل التي يقدمانها. وإن تذوقنا لكتاب «البحث عن الزمن الضائع» كأثر ينتمي إلى الحداثة يعود بشكل ما إلى أننا ننظر إليه أيضا كمجموعة من التبدلات. أما قسوة بروست النسبية على نرفال فتعود إلى توق نرفال إلى الوحدة، إلى المشروع، إلى الكتابة، إلى تحقيق شيء يسبق تصوره للأثر، ونرفال، بهذا، شريك مالارميه المتطلع إلى الكتاب الواحد، وإلى الأثر الكبير:

«كنت دوما أطلع وأسعى إلى شيء آخر. صابرا صبر الخيميائي ومستعدا للتضحية بكل غرور وكل لذة - كما كانوا يضحون في الماضي بأثاث بيوتهم وخشب سقوفهم - في سبيل ذلك إضرام موقد الأثر الكبير، ماذا؟ يصعب القول: كتاب، بكل بساطة، كثير الأجزاء، كتاب يكون كتابا، معماريا وذا تصميم مسبق لا مجموعة من إحياءات المصادفة مهما بلغت روعتها... سأذهب إلى أبعد من ذلك، سأقول: الكتاب؛ مقتنعا بأنه لا يوجد، في الحقيقة، سوى كتاب واحد يحاول تأليفه كل الكتاب، حتى النوابع، من دون أن يدروا<sup>(١٠٧)</sup>».

وصف مالارميه الكتاب في مقالة صدرت عام ١٨٩٥ بأنه «أداة روحية»<sup>(١٠٨)</sup>، وكانت هذه مناسبة له ليظهر طبيعة الكتاب المزدوجة، المادية والفكرية، سواء على مستوى التأليف أو مستوى القراءة. إن للفكر، أو لنتاج الذهن، وجهها ماديا. والحال أن ملاحظتنا للترجح بين مفاهيم «النص» والآثار والمصنف والكتاب والنتاج هي التي تكشف لنا مقدار التعقيد في نتائج هذه الطبيعة المزدوجة.



يقود مفهوم وحدة الأثر، السائد إلى اليوم في الغرب كما رأينا، إلى تعديل تصورنا لمفهوم «النص» الذي تمكن أخيرا من تجاوز مفهوم الكتابة والأدب. فإذا سلمنا بأن اسم «زولا» يمنح مؤلفاته وحدة لا جدل فيها، فهل نعتبر كل جزء من أجزاء «روجون ماكار» Rougon-Macquart العشرين (المنشورة بين عامي ١٨٧٤ و ١٨٩٣) عنصرا مستقلا أم مكونا من مكونات عمل أوسع منه؟ وإذا ما وسعنا حدود السؤال يحق لنا أن نسأل عن كيفية الربط بين هذه السلسلة الروائية وسلسلة «المدن الثلاث» المثلثة الأجزاء (صدرت بين عامي ١٨٩٤ و ١٨٩٨) وسلسلة «الأناجيل الثلاثة» التي اكتملت منها ثلاث روايات (صدرت بين عامي ١٨٩٩-١٩٠٣). ثم عن كيفية ربط هذا كله بسائر روايات زولا وقصصه وأقاصيصه قبل أن ننظر في ربطها برسائله «إني أنهم» (١٨٩٨). لا شك في أننا نميل إلى توسيع حقل آثار زولا ليشمل مقالاته ويوميياته، ويشجع النقد التكويني<sup>(١٠٩)</sup> على أن يشمل الحقل أيضا مخطوطات زولا وملفاته ووثائقه ورسومه وملاحظاته المتفرقة. فإذا كان زولا المصور ما زال يثير اهتمامنا<sup>(١١٠)</sup> فلأنه مؤلف «الخمار» ولأنه استقر عندنا أن من شأن هذه الروا اسم أن تكشف شخصيته وتوضح إبداعه الأدبي أيضا. تبقى مسألة وضع هذه الروا اسم، الشبيه بوضع رسوم هيجو: هل علينا تصنيفها «نصوصا» أم متممات للنصوص؟ وهذا السؤال غدا أشد إلحاحا بعد تطور تقنيات إنتاج الصورة وتخزينها وطرق حفظ المعلومات ونشرها رقميا.

من هذه الوجهة تقود المقاربات الحديثة المستندة إلى المراجع نحو توسيع مفهوم النص كثيرا، متنكرة بذلك للتحديد الحرفي الضيق للناتج الأدبي. وقد أعطى دونالد ماكنزي منذ ١٩٨٥ تحديدا توسعيا لمفهوم النص: «إني أضع تحت كلمة نص كل المعلومات اللغوية، البصرية، الشفوية، الرقمية، ما له شكل بطاقة، صفحات مطبوعة، توليفة موسيقية، أرشيف صوتي، فيلم، كاسيت فيديو، بنك معلومات، باختصار كل ما يتراوح بين الكتابة المنقوشة وأحدث تقنيات تسجيل الأسطوانات»<sup>(١١١)</sup>.

وهذه النظرة تتبنى اهتمامات سابقة عبرت عنها مثلا المواد السريالية التي تجمع بين الصور الشمسية والرسوم والمواد المختلفة الطبيعية. وهي أيضا استعادة للمساؤولات التي ولدها التعايش بين النص المكتوب والصورة، لا بالمنظور التقليدي المتعلق بالإيضاح، ولا بالمنظور الأقدم منه

المتعلق بحال النص المسرحي الذي يمزج العناصر القولية (ما ينطق به الممثلون) بالعناصر غير القولية (الملاحظات التي يدونها المؤلف داخل النص المسرحي لتوجيه العمل)، بل بمنظور الثقافة السينمائية. من هذه الوجهة يمكن أن تكون المقدمة التي كتبها روب غيبه للصيغة المنشورة والمطبوعة لفيلمه «انزلاق تدريجي للذة» التي تحول إلى «رواية سينمائية»، مقدمة نموذجية:

لا يدعي هذا المجلد أنه أثر أدبي؛ إنه مستند منقح يعمل مستقل عنه؛ عمل سينمائي. لا شيء يمكنه أن يحل محل الصور والأصوات التي تولف المادة النصية لهذا العمل، حتى الوصف الدقيق لشيء ما الذي سنجده في الصفحات اللاحقة.

مع ذلك يقدم هذه الوصف فائدة مزدوجة (للمهشين بالتأكيد): الأولى، إمكان الرجوع إلى تقسيم شامل يستعيد عمارة النص (هيكله العظمي لا لحمه). وبالتالي التوقف حسب الرغبة عند هذا/ذاك من المشاهد التي يستغرق مرورها على الشاشة أقل من ثانية واحدة والفائدة الثانية، إمكان متابعة مراحل تكون الفيلم، أي تاريخه، بعين ناقد تأخذ بالاعتبار مراحل إعداداته المتعاقبة. وهذا الكتاب يتألف من ثلاثة أقسام متميزة وغير متساوية في الطول، يجسد كل منها إحدى فترات التنفيذ (...).

القسم الأول، هو الملخص، يختصر في صفحات قليلة مضمون الحكاية والطريقة التي ينبغي أن تدار بها (...).

القسم الثاني، هو ما درجت تسميته بالتواصل الجاري، تجري كتابته بعد قبول المنتج للملخص، وغايته التحضير لأخذ مناظر لفيلم (...) في الكثير من الأقسام الحديثة (ومنها هذا الفيلم) يحل هذا النص محل السيناريو، أي الكتيب الذي يسلم إلى المساعدين، والممثلين، والفنيين المولجين بأخذ المناظر وبالمونتاج، بغية تنفيذ الفيلم (...).

وسيلاحظ القارئ أن هذا القسم يتضمن مقاطع طويلة بحرف مائل؛ إنها ملاحظات غير موجودة في الكتيب الأصلي، تعرض لاحقاً ما جرى تقديمه خلال التنفيذ من إيضاحات وآراء وتعديلات وفرضيات أو بدائل مستنتجة.

أخيراً، القسم الثالث، هو كشف للمونتاج النهائي لهذا بعد مشهد؛ جرت كتابته بعد انتهاء الفيلم أو قبل ذلك بقليل (...) (11).

«لا يدعي هذا المجلد أنه أثر أدبي». ليكن، ولكن كيف تمنع هذا الأثر بحالته الحاضرة من الانتساب إلى الأدب، لسببين خارجيين على الأقل: اسم المؤلف ومادية الكتاب؟

في مقالة شهيرة منشورة عام ١٩٧٣ بعنوان «نظرية النص» قدم رولان بارت خلاصة لإشكالية «نظرية النص» كما أمكنه تصورها في أوج البنيوية. عارض بارت الأثر بالنص ليخلص إلى التقليل من اعتبار الأثر. المحصور داخل حدوده المادية وشيئيته، وإلى اصطفاء النص لأن مساحته الواسعة المترججة مرتبطة بـ «مفهوم» وبشبكة علاقات، ولأنه مكان «الصنعة» ومناسبتها، وبعبارة أخرى مكان إنتاج «الدلالة» ومناسبتها:

الأثر شيء منجز، قابل للحسبان، قادر على احتلال مساحة مادية (أن يكون له مكان فوق رف مكتبة): النص حقل منهجي. لا يمكن إذن إحصاء النصوص (بدقة على الأقل): كل ما يمكن هو القول إن في هذا الأثر أو ذاك نصاً أو ليس فيه نص: «الأثر تحمله اليد، النص تحمله اللغة». [...] «النص لا يتحقق إلا بالعمل، بالإنتاج»: بالدلالة<sup>(١٢)</sup>.

هذا التمييز بين «الأثر» و«النص» (الذي لا يقتصر في نظر رولان بارت على ما هو مكتوب بل يشمل كل أنظمة العلامات) له مزية نظرية كبيرة هي التذكير بأن المعنى ليس ملازماً للعلاقات الداخلية بين العناصر بل مولداً، يصطنعه أحدهم. في الكتابة كما في القراءة، غير أن هذا التمييز قد يبدو بمنزلة تهرب لبق أمام مسألة بحثية وخيارات محسوسة في النشر يطرحها تعريف الأثر وحدوده.

### المختارات والمجموعات والمخصات

ما هي، في نهاية المطاف، الوحدة الملائمة لتحليل النصوص وتلقيها؟ فالمختارات الأدبية التي تظهر كأنها صورة عكسية للأثار الكاملة تواجه هذه المسألة باستمرار، وهي ملزمة بتقديم إجابات محسوسة عنها. فهي حين تختصر أثراً أو آثار مرحلة أو مجموعة أو نوع، تحتاج دوماً إلى تسويغ اختيارها. وحين تتوقف عند صفحة أو قصيدة أو مشهد تتخذ، في آن واحد، شكل الاختيار والاقتباس، الاختصار والتصرف، وهي تفترض أن في الناتج «صفحات هي الأجل» ويجدر تقديمها للقارئ الذي لا يملك الوقت أو تعوزه الرغبة



للذهاب إلى ما هو أبعد، أو لمن يمكن أن يستهويه البحث الشخصي الأوسع والأدق. ويفترض بهذه «الصفحات الأجملة» أن لا تكون مكرسة (أو جديدة بذلك) وحسب، بل أن تكون «تمثيلية» في غالب الأحيان<sup>١١١</sup>. ولا شك في أنه يمكن مناقشة مفهوم التمثيل من وجهة جمالية، ولكننا لو استخدمنا كلمة «بليغة» بدل «تمثيلية» لما تغيرت جذريا معطيات المسألة. فمن المسلم به - لدى صاحب المختارات على الأقل - أن كل جزء يحيل إلى مجموع أوسع منه، ويستطيع الإيحاء به وفتح أبوابه. وبهذا يعيدنا مبدأ الاقتباس، بصورة غير مباشرة، إلى التسلسل والتبدل<sup>١١٢</sup>. وبالتالي إلى الفكرة الثاقلة بأن الأثر، حتى المحدد في إطار كتاب، لا يمكنه أن يكون مغلقا ولا أن يدعي الاكتفاء الذاتي.

فضلا عن ذلك، تظهر المختارات، حسيا ومجازيا، بصورة مجموع أو تنسيق أو توليف معقول ومقصود لأجزاء متفرقة يجمعها معنى جديدا. وقد بينت جاكين سركيفليني<sup>١١٣</sup>، في دراسة لمفهوم الشعر الغنائي في القرنين الرابع عشر والخامس عشر، أن تدوين النصوص الشعرية التي كانت تتشد، وجمعها في مختارات، يدل في طبيعتها، وعبر عن تحول في طرق التفكير. وأشارت إلى أن أفق المختارات (ولو مخطوطة) هو أفق شيء محدد، ثابت، واسع الانتشار ودائم. وهذا ابتعاد عن الطابع المباشر، المتحرك، الذي اتصف به الشعر الغنائي زمن إنشاده أمام جمهور أو مجموعة معينة. بهذا يظهر الفرق بين الأدب الشفهي والأدب المكتوب، بين الأداء (وهو فريد دائما) والتثبيت الكتابي الذي يؤدي إلى التكرار.

تقوم المجموعة الشعرية على استعارة أساسية يذكرنا بها أصل الكلمة: إنها القطاف، والانتخاب، والانتزاع، والجمع، وهذا أصل مشترك بينها وبين المختارات (أنطولوجيا، في اليونانية، تعني قطف الزهور). وفي كل حال، وسواء تحدثنا عن أنطولوجيا أو فلوريليغ (المقابل اللاتيني لكلمة أنطولوجيا) أو «بستان»، أو «ياقة»، أو «أزهار»، أو «إكليل»، أو «تاج»، فإن استعارة الزهر تسود فن المجموعات الشعرية. ولا يدهشنا أن نرى «المجموعة الشعرية الثانية» التي أصدرها الناشر رفائيل دو بتيفال من مدينة روان في نهاية القرن السادس عشر، تغزل طويلا هذه الاستعارة التي يقوم عليها مشروعه:

أفي الربيع ولدت الطبيعة لمتعة العينين بساطا ضاحكا غطى الحقول والجبال بحنان. [...] هذه المتعة تقطفها خصوصا من الشعر، هذا الحوض الذي يجمع

أبهج قطاف الأرواح. ولقد أردت أن أقطف لك المزيد، وأجمع العديد كما تجمع الباقية. لأجلك تنعم بحلاوتها ومن كتب، وتتمتع بمقارنة الفروقات الكثيرة بينها. إن الحقول التي وفرت لي من أجلك هذه اللذات زودتني بالكثير سواها مما كان بإمكانني قطفه، ولكن الكثرة قد تتعب، واللذة قد تغرق في نقمة الجهد الثقيل. لذا سأترك هذه الزهور إلى جوار أمهاتها لتزداد رحيقا وقوة فأقدمها لك في يوم آخر. وداعا (١١٧).

ظهرت المجموعة الشعرية، منذ عصر النهضة الإيطالية وموجة مجموعة بلوتارك الشعرية Canzoniere، بصورة توليف أو سلسلة من التغييرات ذات موضوع واحد أو عدة موضوعات، ولا شك في أن مسألة التنسيق حاسمة (١١٨). فلأسباب عديدة، داخلية وخارجية، تهمل المجموعة المطبوعة عددا من الأجزاء التي يكون المؤلف حرا في نشرها فيما بعد (١١٩). كما هي أو بعد تعديلها. ويتغير معنى هذه الأجزاء بحسب توزيعها أو إعادة توزيعها. وهذا ما فعله فيكتور هيجو حين استقى من بقايا شعره، أو حين ألف مجموعته «التأملات»، هذه السيرة المتميزة التي هي «مذكرات نفس» (١٢٠). مستخدما قصائد كان أهمل نشرها ومعدلا بعضها لتتسجم مع وحدة المجموعة. بهذا المعنى تكون الكتابة أيضا نسخا، زيادة، توسيعا، إعادة توزيع للأجزاء التي بين يدينا. ويبين تاريخ الأشكال الأدبية التي لها منحى المجموعة أهمية إوالية «القص واللصق» التي أشاعها الحاسوب بيننا (١٢١).

وكون المختارات اختيارا وتنسيقا مبتدعا يقوم به الغير، فإنها تظهر داخل النظام الشعري كنظير متميز لأصناف من الملخصات لا تدانيها في الشهرة، مستقاة من المعرفة العلمية ومن دنيا المكتبات أكثر مما هي عائدة إلى دوائر التسلية والمجتمع. نذكر من هذه الأصناف «المكتبات» التي كان لها معنى القائمة، ثم معنى «المجموعة المنشورة» (١٢٢). وما زال هناك أثر من المعنى الأخير في «المكتبة الوردية» و«المكتبة الخضراء» الصادرتين عن دار هاشيت، أو في «مكتبة الأفكار» و«مكتبة الشرا» - الأقرب إلينا - الصادرتين عن دار غاليمار. وقد تكاثر هذا الطراز من المنشورات في القرن الثامن عشر. تشهد على ذلك المجموعة الشهيرة «مكتبة الريف أو تسلية الروح والقلب» التي أصدرت بين عامي ١٧٢٥ و ١٧٨٥ ثلاث عشرة مجموعة مختلفة (يتراوح عدد مجلداتها بين ١٢ و ٢٤ مجلدا):

## الأثر الأدبي وحدوده

الغاية التي توخيناها منذ بضع سنوات من نشر الطبعة الأولى من هذه المجموعة كانت أن نجمع أفضل الروايات الفرنسية المنشورة في أزمنة مختلفة والمتفرقة في أماكن كثيرة<sup>(١٢٢)</sup>.

وعلى غرار «المكتبات»، مثلت الملخصات والمنتخبات دورا حاسما في تطور الثقافة العلمية والمدرسية، وقد اعترف جامع الكتب غبريل نوديه بهذه المزية: أولا، تريحنا المختارات من عناء البحث عن عدد جم من الكتب القادرة والطريقة؛ ثانيا، نستغني بها عن الكثير من الكتب فنخفف ازدحام مكتبتنا؛ ثالثا، تجمع في مجلد واحد وميسر ما يتطلب منا أن نتعب في البحث عنه في أماكن كثيرة؛ أخيرا، توفر مالنا، فثمن اقتنائها لا يقارن بثمن شراء كل ما فيها على حدة<sup>(١٢٣)</sup>.

بعد نحو قرن، أوضح النحوي والموسوعي دومارسيه (١٦٧٦-١٧٦٦)، خلال تصنيفه أشكال الملخصات المختلفة، ردة الفعل المزدوجة من جانب المجتمع العلمي على هذه الأدوات الضرورية (لأنها ساهمت في «إنقاذ بعض الألواح من الغرق» عقب الغزوات البربرية) والخطرة إذا وضعت في أيدي غير خبيرة: كل طرق تلخيص المؤلفين، [...]، قد يكون لها بعض النفع لمن تحمل عناء انقيام بها، وقد لا تخلو تماما من النفع لمن قرأ المؤلفات الأصلية. لكن هذه الحسنة الصغيرة لا تقارن بالخسارة التي سببتها هذه الملخصات للمؤلفين، ولم تعوض أهل الأدب<sup>(١٢٤)</sup>.

هذا هو الإحراج الذي يواجه كل مسمى شامل في مجال النصوص والمحفوظات: لا بد من معرفة كل شيء، وجمع كل شيء؛ وما دام هذا مستحيلا فإنه يبرر اللجوء إلى الملخص، عند اليأس، ومن دون التغلبي عن الحلم بالكلية.

ومن المؤلفات التي تعبر أفضل تعبير عن هذا التناقض، نذكر تلك المسماة «يات»<sup>(١٢٥)</sup> (الكتب المنتهية بـ «يات») التي ازدهرت بين منتصف القرن السابع عشر وعهد الثورة الفرنسية، والتي كانت وظيفتها أن تنشر بعضا من أفكار شخصية

(١٢٢) احترنا هذا المصطلح لجريانه في العربية من دون أن يكون له هذا المعنى تماما، ومن دون أن يكون له «سبع النوع الأدبي» فهناك المنحنيات للمنحني، وهناك الشوقيات لأحمد شوقي، وهناك السراييليات في القرآن الكريم، وليس للجمع في الحالات الثلاث معنى واحد. لكن الثابت في كل ذلك هو فكرة جمع مواد مختلفة (قصائد، قصص) في إطار مستقل لم يكن لها من قبل (المترجم)



مميّزة، أو من أقوالها غير المنشورة، أو أحداثاً مجهولة من حياتها<sup>(١٢)</sup>، ففي عامي ١٦٦٦ و١٦٦٧ صدرت مثلاً السكاليجريات المختصة بالطبيب وعالم الآداب القديمة جول سيزار سكاليجر (١٤٨٤-١٥٥٨)، والتويات المختصة برئيس القضاة فرانسوا دو تو (١٦٠٦-١٦٤٢)، والبرونيات المختصة بالكردينال دو برون (١٥٥٨-١٦١٨). هذا الشكل الأدبي الجديد والحيوي هو من المحاولات المنهجية الأولى لتوسيع مفهوم الأثر إلى أبعد من الأعمال والرسائل والكتابات المنجزة. وتشكل «يات» بشكل ما، مرصداً لتطور مفاهيم الأدب والأثر والمؤلف، من العصر الكلاسيكي إلى عهد الثورة. وقد ركزت على علماء ينتمون إلى مؤسسات نظامية ومعروفة، وكتبت بادئ ذي بدء باللاتينية. فلما انتقلت إلى الفرنسية ركزت على «المؤلفين»: ففي عام ١٦٩٢ صدرت الميناجيات المختصة بعضو الأكاديمية وعالم النحو ميناج (١٦١٣-١٦٩٢)، ثم صدرت الفولتيريات والديدرويات،... إلخ. فضلاً عن ذلك، أبدت الـ «يات» من خلال ميلها إلى كشف الحكايات الصغيرة، عن اهتمام بالشمولية الفردية، من شأنه تحويل مجرى التاريخ والتعبير عن تهمين للمحفوظات. ولهذا، فهي لا تفصل عن نشأة التاريخ بالمفهوم الحديث للكلمة، وعلى مستوى النظرية الأدبية، نتيين بوضوح أنها تعزز مكانة «المؤلف»، وأنها تردنا إلى أحد التساؤلات التي تثيرها فكرة «الأثار الكاملة»: أن نكشف كل شيء أو، إذا تعذر ذلك، أن نكشف أكثر ما يمكن من المعلومات التي تسمح بفهم تعقيد الشخصية البارزة، في المطلق تميل الـ «يات» إلى الشمولية؛ وفي الممارسة، لا مفر لها من أن تحد من تطلعاتها؛ وفي النهاية تجد الـ «يات» نفسها، كـ «المكتبات»، متجهة إلى تقديم ملخصات. وإلى الظهور عموماً بمظهر الكشكول الأدبي، فهي تشكل غالباً مجموعة منتقيات من النكات والحوادث.

وهكذا تظهر بعض الـ «يات» قريبة جداً من شكل المختارات، فقد تكون مجموعة نصوص منتقاة من آثار منشورة كالرسائل، وعلى سبيل المثال رسائل السيدة سيفينية (الـ «سيفينيات» المنشورة عام ١٦٩٦)، ورسائل السيدة دو منتينون (الـ «منتينونيات» المنشورة عام ١٧٢٢). كذلك، وبعداً استقر هذا الشكل في بعده الاجتماعي والأدبي. نجد ملخصات مكونة من مجموعة من الـ «يات» من الدرجة الثانية. والشاهد على ذلك مؤلفات مثل «صفوة النكات والآفكار المختارة، منتقاة بعناية من أشهر الكتاب وخصوصاً من كتب الـ «يات» (أمستردام، ١٧٠٨) الذي طبع خمس مرات حتى عام ١٧٤٧.

أما الكتب التي صدرت بعنوان مبدوء بكلمة «روح» (روح سيفيك، روح فوننتيل، روح ديفوننتين، روح السيدة سكوديري، روح فولتير) والتي ازدهرت منذ بداية القرن الثامن عشر، فإنها وثيقة الصلة بكتب الـ «يات» المستندة إلى النصوص المنشورة، فهذه كتلك تقتصر على مؤلف واحد وتهدف إلى تقديم جوهر نتاجه («روح» بالمعنى الكيميائي للكلمة)، واستخراج أفضل الصفحات منه، بشكل منظم مستمد مما كان مطردا في المختارات القديمة. فرى إذن أن الطريق من الجمع الشامل - أو المتطلع إلى الشمولية - إلى التلخيص أو الاقتباس هو أقصر، والعلاقة أقرب، مما نظن للوهلة الأولى.

تبقى هناك مسألة أساسية: ما شرعية النص الملخص؟ أين الحدود بين العمل المعتمد على كتاب وسيط وبين الخيانة أو التحريف أو الانتحال؟ أدان الآن باسم التربية هذه الأشكال كلها:

ليس كالمخلصات ما يستعبد الذهن. فمن الوهم أن نربي النفوس الشابة بغير الكتب القديمة. [...] فذهن الولد يحتاج إلى مساعدة كما تحتاج القراءة إلى كتابة على اللوح. إن تليماك أفضل لتعليم القراءة من فرانسنيه، ولكن الإلياذة أفضل لذلك من تليماك<sup>(١٢٧)</sup>.

أما دومارسيه المتحفظ إزاء الملخصات، كما رأينا، فهو يسرر استخدامها باعتدال، باسم الفعالية، ويحدد الشروط التي تجعلها مقبولة. فالأهم عنده أن تكون «مجسمات» مفهومة:

الملخصات نافعة حين تقدم معلومة كاملة عن موضوعها. فهي كالصورة المصغرة بالنسبة إلى الصورة ذات القياس الطبيعي، تقدم فكرة عامة عن حدث واسع أو أي موضوع آخر: فلا يجوز البدء بتفصيل نعجز عن بيانه فنعطي فكرة مبهمه لا تفيد بشيء ولا توقظ أي فكرة أخرى مكتسبة<sup>(١٢٨)</sup>.

كلام دومارسيه عن الصورة المصغرة هو استعادة لاستعارة شائعة على أقلام المؤلفين الذين يعالجون النصوص بهذا الشكل. فناشرو «المكتبة العالمية للرواية» التي تضم ٢٢٤ مجلدا - أكبر مجموعة من نوعها في فرنسا في القرن الثامن عشر - يؤكدون، بكلام شبيه جدا ولكن في إطار مشروع شامل يتناول مجمل النتاج الروائي، هدفا مماثلا:

لا شك في أن جمع كل المجلدات التي راكمها الزمن مستحيل، وحتى محال: لذا يكفي التعريف بها من خلال تحليلها وتقديم روحها وجوهرها ومصغرها<sup>(١٢٩)</sup>.

إذا بحثنا، كما فعل روجيه بوارييه<sup>(١٣١)</sup>، عن طرق التلخيص التي اعتمدها أصحاب «المكتبة العالمية للروايات» وجدنا ثلاثة أنماط مختلفة، وأحيانا مختلطة، لـ «تصغير» النصوص. يمكن أن يتم التصغير عن طريق التلخيص، أي إعادة صياغة الخارجية، أو بإعادة الكتابة، أو بالاختصار من الأصل. والواضح أن لهذه العمليات المتقاربة نتائج مختلفة جدا<sup>(١٣٢)</sup>. فتلخيص الرواية - أو المسرحية، بإعادة صياغة حكايتها - يفرض أن يقف الملخص خارج النص الذي يعالجه. أما في إعادة الكتابة فيتخذ العمل منحى إبداعيا. أما الاختصار فيفرض على المعالج أن يهتم بالروابط المنطقية وبمعايير الاختيار والاستبعاد، مما يدخلنا في منظور قريب من منظور المختارات. ولا يختلف عمل مجلة Reader's Digest (التي ظهرت في الولايات المتحدة عام ١٩٢٢) كثيرا عما قدمنا، فهي تعتمد أيضا هذه الأنماط الثلاثة في معالجة النصوص بغية جعلها، من خلال التلخيص، مستساغة للقارئ المستعجل. وفي كل الحالات ستبقى مسألة العلاقة بين النص الأصلي والنص الفرعي مطروحة.

مع ذلك لا يمكن حصر هذه المسألة في إطار الفضول التافه: فالرهان بشأنها لا يقل عن رهان الأثر نفسه. وتقاليد النشر والممارسة لا تتوقف عن الإيحاء بأن الأثر هو مغلق ومفتوح معا، مغلق في حدود كتاب أو مجموعة كتب أو قائمة عناوين أو أسماء مؤلفين، ومنحصر في حدود مجتمع وعصر، ولكنه مفتوح على الآثار التي سبقته أو أكملته أو استشهدت به أو نقضته أو تجاوزته، مفتوح على الحوارات والأصداء التي تتعدى العصور والثقافات. والتوتر أو الجدلية بين الانغلاق والانفتاح، والانحصر والامتداد، والاختيار والتناهي، هو الذي يساهم في توضيح التساؤل عن مفهوم الأدب بالذات.





## الأدب والمعرفة

من السمات التي طبعت الحداثة الأدبية عند منعطف خمسينيات القرن التاسع عشر، في الغرب على الأقل، كان التشديد على أن الأثر الأدبي (أو الفني) لا غاية له خارج نفسه. وأدى هذا الابتعاد عن رومانسية النصف الأول من القرن التاسع عشر، التي كانت تميل إلى جعل الكاتب نبيا متخرطا في قضايا مجتمعة - ولنتذكر شاتوبريان، لامارتين، فيتي، هيغو، لامتييه، الخ... - إلى استقلال الحقل الأدبي، تطبيقا للمبدأ القائل بأن الأثر غاية نفسه<sup>(١)</sup>.

وكان بودلير، على الأخص، قد حدد هذا الاتجاه، في «ملاحظات جديدة على إدغار بو»، في معرض نقده لما أسماه «بدعة التعليم التي تتولد منها بدع الانفعال، والحقيقة، والأخلاق»:

«يتصور كثير من الناس أن غاية الشعر هي تعليمنا درسا، أو تقوية ضميرنا، أو صقل أخلاقنا، أو كشف ما يفيدنا. [...] لا غاية للشعر، سوى أن ندخل إلى أعماقنا ونحاور أرواحنا

نحن لا نولد ونحصدنا،  
الولادة، في نهاية الخطاف،  
معرفة، كل ولادة معرفة،

كلوديل

ونستعيد ذكريات انفعالاتنا، لا غاية للشعر سوى نفسه؛ ولا يمكن أن تكون له غاية أخرى. فلا قصيدة عظيمة رفيعة خليقة بأن تدعى بهذا الاسم إلا تلك المنظومة للذة النظم فقط<sup>(١)</sup>.

ومع أن بودلير لا يوضح ذلك هنا، فإن هذا المفهوم يؤدي بالضرورة إلى استخدام اللغة استخداماً جديداً: فلا تعود اللغة وسيلة للتعبير بل تصبح غاية بنفسها. وفي هذا المنظور جاء كلام رولان يارت الذي فرق بين استخدامين ممكنين للغة من خلال صورتين رمزيتين: الكاتب والمسود *écrivain et écrivant*: «المفارقة هي أن الأدب صار حشواً، بعدما تحولت المادة إلى غاية نفسها. فالكتابة للكاتب فعل لازم. [...] أما المسودون فهم أشخاص «متعدّون»: يرسمون لأنفسهم غاية (أن يشهدوا، أو يشرحوا، أو يعلموا)، ويجعلون كلامهم وسيلة لها. فالكلام عندهم منطلق لفعل، وليس مكوّن لفعل. هكذا يتراجع الكلام ليصبح وسيلة اتصال. وسيلة نقل «لفكرة». [...] لأن ما يميز المسود هو أن مشروع الاتصال عنده ساذج؛ فهو لا يقبل أن تتغلق رسالته على نفسها، لكي لا يكون بالإمكان أن نقرأ فيها، بطريقة التمييز، غير ما يقصد بها»<sup>(٢)</sup>.

هذا التطور الذي أدى إلى اعتبار الأثر غاية نفسه أثار مسألة مثله، يمكن السؤال أولاً عما إذا كان علينا أن نستبعد من نتاج الحداثة ومن الأدب «الحقيقي» الآثار الكثيرة الصادرة في القرن العشرين التي صمّمها أصحابها صراحة لنقل «تعليم» سياسي أو اجتماعي على الخصوص. ومن هذه الآثار، مثلاً، «جان كريستوف» (١٩٠٤-١٩١٢) لرومان رولان. «آل تيبو» (١٩٢٢-١٩٤٠) لروجييه مارتين دو غار. و«دروب الحرية» (١٩٤٥-١٩٤٩) لجان بول سارتر. وفي حالة سارتر، لا يمكننا بالتأكيد أن نتجاهل الأفكار التي نشرها في كتابه «ما الأدب؟» حول الدور الاجتماعي للكاتب ووظيفة الأدب<sup>(٣)</sup>.

في المقابل، يجدر بنا التساؤل عن معنى هذا التطور الذي أدى إلى الفصل بين الأدب والتعليم بعد طول تسليم. امتد من العصور القديمة إلى نهاية القرن الثامن عشر، بأن الأثر الأدبي، خصوصاً القصيدة التعليمية، مؤهّل تماماً لنقل مضمون أخلاقي وفلسفي وحتى علمي.

يبدو إذن أن الأثر المنتهي إلى الحداثة يتحدّد بخصائصه الشكلية وحدها. فهل ينبغي أن نستنتج أنه لا يمكن أن يكون وسيلة لنقل أي معنى صريح؟ سنرى أن المسألة أشد تعقيداً في الواقع، لأنها لا تقتصر على المقابلة بين

المبنى والمعنى. فالشكل الذي اختارته الحداثة، حين جعلت من الدال حقيقة الأثر الوحيدة، قد يحمل معنى مختلفا في طبيعته عن ذاك الذي ينقله التعليم. فضلا عن ذلك، ينبغي أن نأخذ في الاعتبار دور القراءة في تكوين الأثر. إذ تمنحه دلالة لا تعكس هم الكاتب بالضرورة.

### الشعر التعليمي

منذ بدايات الأدب استخدم الإنسان الشعر، بسبب خصائصه الشكلية التي تسهل عمل الذاكرة (كالأطراد، وتمائل الصوت، والإيقاع، والصور). لحفظ المضامين التعليمية ونقلها؛ أمثال، قوائم الأسماء، الحقائق الأخلاقية، القوانين الطبيعية، القوانين القضائية، الخ.. وقد أصدر كتاب العصور القديمة عددا من المؤلفات التي تلبي هذا الهدف. ففي اليونان هناك هزيبود (القرن الثامن قبل الميلاد) الذي ينسب إليه اليونانيون تقليديا كتاب «الأعمال والأيام» في التقنية الزراعية، وقصيدة «نسب الآلهة» التي ترسم سلالة العالم السماوي، ويعتبرونه مؤسس نوع متميز عن ملحمتي هوميروس:

أيها الرعاة النائمون في الحقول، أيها الشعب الفظ والحشن، إننا نعرف حكايات كاذبة شبيهة بالحقيقة؛ كما يمكننا حين يحلو لنا، أن نروي حكايات حقيقية<sup>(٥)</sup>.

ويمكننا أن نذكر بعده: سولون (٦٤٠-٥٥٨ ق. م تقريبا) الذي تتخذ مراثيه طابعا وعظما يتعلق بالحياة السياسية والأخلاق الفردية والموقف من القدر؛ وبرمنيد (٥١٥-٤٤٠ ق. م) وأمبيدوكل (٢١٥-٢٤٥ ق. م) صاحب القصيدة التعليمية، «الخلواهر»، التي تتناول علم التنجيم وعلم الأرصاد والتي ترجمها شيشرون إلى اللاتينية.

أما عند اللاتين، فشهد النوع التعليمي تقدما كبيرا جدا مع لوكريس (٩٨-٥٥ ق. م) في كتابه De natura rerum الذي حاول أن يقدم للناس تفسيراً ماديا للعالم ينطلق من مذهب إبيقور (٣٧٠-٢٤١ ق. م) لينقذهم من المخاوف التي يوحىها إليهم الإيمان بالآلهة؛ ومع فيرجيل (٧٠-١٩ ق. م تقريبا) في «القصائد الزراعية»؛ ومع هوراس (٦٥-٨ ق. م) في «فن الشعر»؛ ومع أوفيد (٤٣ ق. م - ١٧ أو ١٨ ب. م) في «فن الحب».



وقد استوحى شعراء القرن السادس عشر من هذه النماذج، وصار هناك شعر علمي حقيقي، خصّه أ. م. شميدت بدراسة <sup>(٦)</sup>، يلامس كل ميادين المعرفة التي عرفها العصر: علم التنجيم، علم الأرصاد، علم المعادن، علم الطب، علم تحويل المعادن، الخ.. أما في القرن السابع عشر فهناك «حكايات» لافونتين (١٦٦٨ و ١٦٧٨) التي يتضمن الكثير منها عبرة أخلاقية، و«فن الشعر» (١٦٧٤) لبوالو الذي يقدم تاريخاً للشعر الفرنسي وتأملات في النوع الشعري، وكلاهما ينتميان إلى المنظور التعليمي. كذلك كتب في هذا النوع عدد من كتاب القرن الثامن عشر: فولتير «خطاب عن الإنسان» (١٧٣٨)، «قصيدة عن نكبة لشبونة» (١٧٥٦)، وسان لامبير «الفصول» (١٧٦٩)، وأندريه شينيه «الإبداع»، و«هرمس»، و«أمريكا» <sup>(٧)</sup>، ودليل Delille «البساتين» (١٧٨٢). رأى أندريه شينيه في «الاختراع» أن تقدم العلوم موضوع شعري تماماً ينبغي أن نستوحى منه في عصر التقدم هذا:

اليونان البطلة الناشئة المتوحشة

عند هوميروس نرى صورتها الكاملة.

ديمقريطوس، أفلاطون، إبيكورس، طاليس

دلّوا فرجيل من بعيد إلى أسرار

طبيعة ما زالت محتجبة كثيراً عن أنظارهم.

توريشيلي، نيوتن، كبلر، غاليليه،

أعلم الناس وأسعدهم في طاقاتهم القوية،

فتحوا كنوزهم لفرجيل الجديد.

كل الفنون توحدت: علوم الإنسان

لم تمتد إمبراطوريتها

لو لم توسّع أيضاً مهنة القصيد <sup>(٨)</sup>

ما ذكرناه جزء من جدل موضوعه الطابع الشعري للنص التعليمي. وقد استعمادت دائرة المعارف (١٧٥١ - ١٧٧٢) التي أصدرها ديدرو ودالمبير في مادة «تعليمي» تمييز لويس راسين بين «التخيّل الحكائي» («الأفعال العجيبة التي تقوم بها شخصيات لا وجود لها إلا في خيال الشعراء») و«التخيّل الأسلوبى» («الأشكال والصور الجريئة التي يولد الشاعر بها الحيوية في كل ما يصفه») وخلصت إلى أن كل خطاب شعري وصفي يستحق اسم قصيدة

وأن القصيدة التعليمية ما هي سوى نسيج من اللوحات التي تحاكي الطبيعة حين تبلغ غايتها. إن البرودة هي أبرز عيوب هذا النوع الشعري. فلا أسوأ من موضوع شريف يعالجه نظام ضعيف جبان يحول كل ما يمسه إلى جليد، ويضع الفكر موضع العبقرية، والعقل مكان الشعور<sup>(٩)</sup>.

هذه الأفكار سرعان ما أهملت بحيث يمكن اعتبار قصائد شينيه الثلاث المذكورة بمنزلة محاولات أخيرة في الشعر التعليمي. مع ذلك لم يختلف هذا النوع تماماً في القرن التاسع عشر، بل ظهر عند البرناسيين أصحاب مذهب الفن للفن أمثال لويس بويليه (١٨٢٢-١٨٩٤) وسولي برودوم (١٨٩٢-١٩٠٧) ومكسيم ديكوب (١٨٢٢-١٨٩٤)، الذين انتموا بكامل رضاهم إلى أيديولوجية العلم والتقدم<sup>(١٠)</sup>.

مع ذلك، لم يكن الشعر التعليمي موضوع طعن على المستوى النظري البحت، لأن مبادئ الحداثة الشعرية، منذ العصر الرومنسي، تشدد على أنه لا يمكن القول عن أي لغة أو موضوع إنهما شعريان أو غير شعريين بصورة حازمة. لهذا يبقى الرجوع إلى العلم الحديث أو تطبيقاته من الأبعاد الممكنة للتجديد الشعري، نظرياً على الأقل.

وفي هذا الصدد يمكن تقديم مثلين مهمين من أمثلة كثيرة ممكنة. الأول، قصيدة فرنسيس جيمس، «القصائد الزراعية المسيحية» (١٩١٢)، التي تستعيد عمل فرجيل الشهير من منظور ديني مع العناية الشديدة، على غرار فرجيل، بالتقنيات الزراعية، كما يتبين من هذا المقطع الذي يستذكر فيه كارثة فيلوكريرا:

أه، لقد ولى الزمن الذي كانت الأربطة الناعمة  
تشد الكرمة إليك، أيها الدردار الإيطالي!  
الكبريت والنحاس والأمونيوم الفعالة في الماضي  
ما عادت كذلك الآن إلا بتكرار الاستعمال.  
و العناقيد المتصلبة تحت حجراتها المتأكلة لا تعيد غالباً  
رصيد الأدوية المستخدمة.

للحظة بدا أن الكارثة تتوقف، ولكنها  
بدلت مظهرها واسمها بمكر، وانتشرت من جديد.  
غرسات الماضي الجميلة ذوت منهكة؛  
لقد آزادوا من خميرها أكثر مما بوسعها تقديمه<sup>(١١)</sup>.

المثال الثاني نستعيّره من محاولة ريمون كينو في «مبحث قصير محمول في نشأة الكون» (١٩٥٠) وفي «نشيد الستيرين styrene (1957)» رأى كينو، المدفوع بروح الانفتاح الذي ورثه إجمالاً من السريالية والذي قاده إلى التساؤل عما هو ملائم في الفصل بين الشعري وغير الشعري، أن الشاعر المحدث يشعر بالحرج إنَّ هو حاول الفصل بين الشعر والعلم، لأن مفردات العلم وإنجازاته تشكّل مادة منتجة جداً على مستوى الخيال الشعري. وهذا ما حاول إثباته عملياً في «مبحث قصير محمول في نشأة الكون». فهذه القصيدة تجدد على مستويين، لقد أراد كينو، وهو من قراء لوكريس وفرجيل وشينيه، أن يبيّن أولاً أنه ما زال ممكناً كتابة ملحمة المعرفة البشرية واستكمالها بمنجزات القرن العشرين:

القرد (أو تسبيه)، القرد صار الإنسان  
الذي، بعد زمن، فكّك الذرة<sup>(١٢)</sup>.

على هذا المستوى يمكن قراءة القصيدة كأنها إعادة لما كتبه الأسلاف. أساتذة هذا النوع، ويكون الأثر الشعري فيها قائماً بشكل واسع على فعل التناص. وفي هذا السياق تتخذ مخاطبة هرمس للجملات في النشيد الثالث دلالة خاصة، وتؤكد صحّة منطلقات الشاعر في مشروعه:

عوضاً عن تشبيه الفتيات بالورد،  
وتغيّر مزاجهن المفاجئ ببتلة زهرة تطير،  
رأى في كل علم سجالاً فوّاراً،  
الكلمات تنتفخ بعصارة كل شيء،  
ينسج المعرفة ويجلياب العلم،  
نتحدث عن الترنشاه bleuet وعن زهرة الربيع،  
فلماذا لا نتحدث عن البشبلاند pechblende، لماذا؟  
نتحدث عن الجبهة، عن العينين، عن الأنف، عن الفم  
فلماذا لا نتحدث عن الصبغيات، لماذا؟  
نتحدث عن ميتوس وباسيقيه،  
عن البهجة المتعبة العائدة من السفر،  
عن العذراء، عن الحيوي، عن الجميل اليوم،  
نتحدث عن طائر القطرس ذي الجناحين العملاقين،



عن سفن تجتاز الأنهار التي لا يمكن قطعها،  
عن الأولاد الذين يسرقون في العتمة بعض الفتات،  
فلماذا لا نتحدث عن الكهرومغناطيس؟<sup>(١٤)</sup>

ولكن، على مستوى آخر، وبسبب ثقافة كينو العلمية الحقيقية التي تدل  
عليها قراءاته الضرورية لإعداد القصيدة، يمكن ألا نرى في «مبحث قصير  
ومحمول في نشأة الكون»، «قصيدة تعليمية» بل، كما يقول الشاعر نفسه،  
حسا «يعالج العلم كموضوع شعري»<sup>(١٥)</sup>. بهذا يبين كينو أن هناك متخيلا  
علميا حقيقيا لا نصل إليه إلا عبر مصطلحات العلم، ويمكن استعارة الكلام  
فيه من مجال الشعر. بهذه الطريقة نقل كينو - ووسّع مفهوم الإبهامية  
(الهرمسية) الشائع منذ الملامية، نتيّن ذلك من استحضاره لليثيوم lithium  
المستخدم في معالجة الاكتئاب:

من الحجر اسم أخف من الماء  
حفظ لأوغسطين صحة الدماغ<sup>(١٦)</sup>.

ويمكننا تقديم ملاحظات مماثلة عن قصيدة «نشيد الستيرين». فقد تلقى  
المخرج الآن رسله طلبا من بشينيه لإخراج فيلم وثائقي عن هذه المادة  
البلاستيكية الجديدة نسبيا في ذلك الزمن. ففضل تعليقها شعريا، خلافا  
للشركة التي كانت ترغب في نصّ تعليمي منسجم مع قواعد النوع، وتوجّه إلى  
الشاعر ريمون كينو لكتابة هذا النصّ. قبل كينو المشروع وصمّم نصّه بشكل  
عرّض تراجمي يبدأ من السلعة ويعود أدراجه ليبيّن كيفية تصنيعها. كتب كينو  
نصّا من ٧٨ بيتا على الوزن الاثني عشري اسم بالسمتين اللتين طبعتا  
قصيدته «مبحث قصير ومحمول في نشأة الكون»: الابتدال - ولكن وفق أي  
معارف - الذي ولّد الموضوع الدائر حول أشياء بلاستيكية والاحتفاء بالمفردات  
العلمية والتقنية:

ينتج الستيرين بكميات كبيرة  
من الإثيلوبنزين المرتفع الحرارة.

كان الستيرين في الماضي يُستخرج من صمغ جاوة.  
الماخوذ من الأصطرك، النبتة الإندونيسية.

من أنبوب إلى أنبوب ترتقي،  
عبر صحراء الأفنية،

نحو المادة الأولية، نحو المادة المجردة

التي تسيل بلا نهاية، فعالة وسرية.

نغسل ونقطر، ثم نكرّر التقطير

وليس ما نفعله تمارين أسلوبية:

فقد ينفجر الإثيلوبنزين، ولا بد من ذلك

إذا تجاوزت الحرارة درجة معينة<sup>(١٦)</sup>.

يطرح ريمون كينو، هنا، مسألة العلاقة بين الشعر والعلم: فيبين أن كل

الموضوعات وكل المفردات قابلة للدخول إلى مجال الشعر. ويتبع الشاعر

منطقاً يتبنى كليا إرث رامبو ولوتريامون اللذين يريان أن المعرفة بشكليها

المباشر والساخر حرة بأن تكون أحد أبعاد الشعر. وهذا ما كتبه كلود دوبون

معلقاً على كينو:

الإنسان العالق بين تطور الأرض والأنواع وبين اكتشاف الآلات يتنقل بين

عظائيات الأمس واليوم | ... | ذلك لأن استعادة التكوين تنبثق من الخيال بقدر

ما تنبع من العلم. وهذا الخيال يتجسد في لغة لم تكن يوماً بهذا التجدد في

كتابة كينو: فالألفاظ المركبة والصيغ النادرة، أكثر من الألفاظ الجديدة [ ... ].

تشهد على تمكّن لا يقل شأنًا عما أبداه في المعارف العلمية<sup>(١٧)</sup>.

وبهذا ندرك أنه، على عكس الإدانة الصادرة عن بودلير، لا شيء ينزع

مسبقاً صفة الشعر - والأدب - عن النصّ الموجه «للتعليم».

## الأدب والحقيقة

ما زال مفهوم «التعليم» مبهماً، وبالفعل يمكننا أن نسأل عما إذا كان «التعليم»

يعني، كما يبدو من إشارة بودلير، المضمون الذي ينقله الشعر - والأدب - أو، على

العكس، المفردات «العلمية» وكل المتخيل الذي تثيره. إن مقاومة النوع التعليمي

للإدانات منذ العصر الرومانسي، والتي يقدم ريمون كينو نموذجاً لها، تدفع إلى

الظن بأننا أمام ظاهرة متعلقة بوسيلة تعبير سجلها الشعر كأحد الإمكانيات

المحتملة لكتابتها، كما كان يفعل خلال مراحل تاريخ الحضارة.

لهذا يحسن التمييز بين ما يتضمنه النص من المفاهيم والمتخيل الذي

يمكن أن يحمله، فلو حصرنا جول فيرن في دور العلامة ومروج علم عصره

لتجاهلنا الحلم الهائل الذي سبق الآلات والاكتشافات المستقبلية - كالإبحار

تحت الماء وريادة الفضاء - والذكاء الذي وضع كل ذلك في سياق أقدم الأهواء البشرية: العطش للسلطة والإسراف وكره البشر. فعلى نحو ما، يجسد القبطان نيمو<sup>(١٨)</sup>، بطل «عشرون ألف عقدة تحت البحار» و«الجزيرة السحرية» صورة عوليس الذي عرّف نفسه باسم أوديسس، أي «شخص» باليونانية، لكي يتجنب العملاقة بوليفيم.

كذلك بنى رامبو قصيدة «حركة» المنشورة في مجموعته «إشراقات» على الجمع بين العلمي والإنساني:

لأن من الحديث بين الآلات، الدم، الأزهار،  
النار، الخلي،

من الحسابات المضطربة عند هذه الخافة المنهزمة.

نرى مخزون دراساتهم يجري كحاجز وراء

طريق مائية يشقها محرك

هائل دائم الاستضاءة:

وهما مبعدان إلى نشوة منسجمة

وبطولة الاكتشاف،

في أشد الحوادث الجوية مباحة،

يتعزل زوجان شابان فوق السفينة،

- أهى وحشية قديمة نفزها؟ -

ويغنيان ويلبدان<sup>(١٩)</sup>.

ولكن إذا كان التاريخ لا يحتفظ بالشعر (والأدب) «التعليمي» إلا من خلال المفردات «العلمية» والمتخيل الذي تحيل إليه، فإننا نستنتج أن الشعر لا يمكنه أن ينقل مضمونا مفهوما حقيقيا. وأنه بالضرورة دون العلم والفلسفة دائما.

وإلى هذا العجز استند أفلاطون ليدين الشعر في الكتاب العاشر من «الجمهورية». وكان سقراط قد حصر نشاط الشاعر - كما المصور والنحات - في فعل التقليد، فسهل عليه أن يبرهن لمحاوريه أن الفنان الذي يعيد إنتاج ما أنتجه الحرفيون هو مقلد من الدرجة الثالثة، فالعامل يصنع الشيء انطلاقا من تصوّره له وبحسب قواعد دقيقة يرتبط بقاية هذا الشيء، أما الفنان فلا يخلق بل يكتفي بتقليد هذا



الشيء، وبهذا يبتعد عن الواقع وعن الحقيقة التي يقتضيها هذا التصور. وهكذا تكون السلطة الممنوحة للشعراء غير قائمة على أساس صلب لأن أعمالهم لا تحمل معرفة ولا مهارة:

هناك أشياء كثيرة، إذن، لا نسأل عنها هوميروس، ولا أي شاعر آخر. لا نسألهم لو كان أحدهم طبيبا، وليس فقط مقلدا لكلام الأطباء: هل هناك شاعر قديم أو حديث تنسب إليه الشفاءات كما تنسب إلى أسكليبيوس، أو هل هناك شاعر خلف طلابا علماء في الطب مثلما خلف أسكليبيوس<sup>(١٢٠)</sup>.

وتابع سقراط حديثه مشددا على غياب المعرفة في الشعر، ومبيننا أننا لا نجد لدى هوميروس تأملا في السياسة كما عند لوكورغ، ولا اكتشافا علميا كما عند طاليس، ولا فلسفة أخلاقية كما عند فيثاغوروس<sup>(١٢١)</sup>.

هذه الإدانة للشعر تقتضي وجود تضاد بين نوعين من الخطاب: خطاب الفيلسوف والعالم المختص بتقديم الحقيقة، وخطاب الشاعر (أو الفنان) المرتبط بالتقليد والتزيين والوهم:

نقول أيضا، على ما أظن، إن الشاعر يطبق على كل فن ما يناسبه من الألوان، من خلال الكلمات والجمل، بحيث إنه، من دون أن يقصد شيئا غير التقليد، يلقي استحسان الذين، مثله، لا يرون الأشياء إلا من خلال الكلمات. فلو تحدثت عن السكافة أو الفن العسكري أو أي موضوع آخر، مع التقليد بالوزن والإيقاع وتآلف الأنغام لوجدوا كلامه جيدا وطبيعيا، نظرا إلى سحر هذه الزينة الصوتية. لأن عمل الشاعر لو تجرد من التلاوين الفنية واعتبر فقط للمعاني التي يحملها، فأنت تعرف، كما أعتقد، أي صورة ستكون له<sup>(١٢٢)</sup>.

أخيرا، يقود التقليد الشاعر - والفنان - إلى إثارة تمثيل الأهواء، وذلك لسببين: فعلى الصعيد الجمالي يوفر الهوى مصادر للتعبير أكثر مما توفر الفضائل وضبط النفس، «فيميل الشاعر إلى المثير والمختلف لأن تقليده أسهل»<sup>(١٢٣)</sup>، ومن جهة أخرى، يستجيب هذا الخيار للرغبة في «الاشتهار بين الجمهور»<sup>(١٢٤)</sup>.

لهذا ليس للشاعر مكان في المدينة الفاضلة التي تصورها أفلاطون: يمكننا إذن، بحق، أن نراقبه وأن نعتبره نظيرا للرسام؛ فهو يشبهه بأنه لا يقدم سوى الأعمال انتافهة بمقياس الحقيقة، ويشبهه أيضا بأنه يميل إلى الغنصر السفلي من النفس وليس إلى العلوي. لدينا إذن المبرر الكافي لرفض استقباله في دولة ينبغي أن تحكمها القوانين الحكيمة، فهو يوفق ويغذي

ويقوّي العنصر السيئ في النفس، ويدمّر، بهذه الوسيلة، العنصر العقلاني؛ كأننا سلمنا المدينة إلى الأشرار وسمحنا لهم بأن يصبحوا أقوياء، وتركنا الناس المحترمين يموتون. وعلى غرار ذلك نقول إن الشاعر المقلد يفرس ميولا سيئة في النفس، فهو يطري مخالفتها للعقل، وعدم تمييزها بين العظيم والحقير، واعتبارها الأشياء الواحدة كبيرة مرة وصغيرة مرة أخرى، واقتصارها على إنتاج الأوهام، والوقوف على أبعد مسافة من الحقيقة<sup>(٢٥)</sup>.

مهما بلغت مهارة أفلاطون في تجريد الشعر من الأهلية فإن هذا التجريد يعتمد على عدد من الاستدلالات الزائفة والأحكام المسبقة التي امتنع الفيلسوف عن مناقشتها. وقد أتاح له الخلط بين الحقيقي والصحيح والحسن أن يؤكد أن الشاعر الذي يقلّد الأهواء البشرية «يميل إلى العناصر السفلى في النفس» ويقدمها كمثال إلى الجمهور. فالتهج الذي اتبعه هنا يستند إلى مسئلة تحتاج إلى برهان، وتجسد مقدّما الحكم الذي أصدره المذهب الجنسيني وبوسويه على كتاب المسرح في القرن السابع عشر. من جهة أخرى، لم يبحث أفلاطون مفهوم التقليد بالرغم من أنه يجعل منه محور استدلاله: فقد انطلق من مبدأ مفاده أن التمثيل، مهما بلغت أمانته ودقته، هو بالضرورة أدنى قيمة من الأصل؛ وبذلك أهمل تماما قيمة الكشف التي يمكن أن تقدّمها المحاكاة، أي طاقة التمثيل على تعريفنا بحقيقة الشيء لأنه يفرض على الفنان أن يبيّن عددا من خصائص هذا الشيء أو صفاته (الأشكال، الألوان، البناء، إلخ...). أخيرا، إن تبني أفلاطون للثنائية التي تضع عالم المثل الثابتة الدائمة في مقابل عالم الظاهر الحسي الذي هو انعكاس أو ظلال للأول، قاده إلى اعتبار أن الحقيقي والصحيح والحسن وجودا ذاتيا، وأن مهمة الفيلسوف والعالم هي تجاوز عالم الظاهر لبلوغ عالم المثل وهذا التوجه من شأنه أن يجعل من الحقيقي والصحيح والحسن واقعا سابقا لعمل الفيلسوف أو الفنان وأن يطمس بالتالي طبيعة هذه المفاهيم المركبة، وبعبارة أخرى، يمكن القول إن أفلاطون يأخذ عمدا بمنطق الحقيقة بدلا من منطق المعرفة.

### الأدب والواقع المحسوس: نظر أم إبداع؟

عندما أقام أفلاطون تراتبية بين واقع العالم المحسوس وواقع عالم المثل، عطّل مسبقا كل محاولة من جانب الفنان لكشف واقع العالم المحسوس الذي لا مدخل إليه سوى الاختبار المباشر، بحجة أنه ليس العالم الحقيقي.

والحال أنه لا بد من الملاحظة أن مؤلفات كثيرة ظهرت منذ نشأة الأدب وشهدت على الجهد المبذول لكشف الواقع، سواء هي بعده المادي (الأشياء) أو بعده الاجتماعي (الطبقات الاجتماعية وصراعاتها) أو هي بعده النفسي (تصوير الأهواء).

فمن الإلياذة إلى جرمينال، ومن بلزاك، ديكنز، فلوبيير، تولستوي، هنري جيمس، طاغور إلى روبغرييه، سرّوت، بوتور أو غراك، نشأ أدبٌ يعترف بالعالم الواقعي الذي لا يراه أفلاطون سوى ظل. ويهتم بوصفه، من دون مشكلة ظاهرة ومن دون استناد إلى مرجع متعال. ولا شك في وجود اختلافات كبيرة بين الكتاب حول طبيعة هذا الواقع وكيفية وجوده. وفريق يرى الواقع متمثلاً بالعالم الاجتماعي وطبقاته وصراعاته وتاريخه؛ وفريق آخر يراه متمثلاً في الوعي الفكري والنفسي للفردي؛ لا وجود إلا ما يقع تحت الإدراك والحس؛ وفريق ثالث يرى الواقع متمثلاً باللغة التي بها وحدها يتكوّن النص وتمكن قراءته؛

الحياة الحقّة، الحياة التي نكتشفها في النهاية ونستوضح أمرها، وبالتالي الحياة الوحيدة التي نعيشها فعلاً، هي الأدب؛ إنها الحياة التي نجدها، بمعنى من المعاني، في كل وقت لدى كل الناس، ومنهم الفنان. ولكنهم لا يرونها لأنهم لا يسعون إلى استيضاح أمرها<sup>(١٧)</sup>.

يضاف إلى ذلك أيضاً التضادّ بين الكتاب الذين يهتمون بوصف الواقع القائم، وأولئك الذين يقدّمون العالم - الاجتماعي والنفسي - كما ينبغي أن يكون<sup>(١٨)</sup> ويظهر هؤلاء كأنهم يأخذون القارئ إلى واقع مثالي يبقى واقعاً، في نظرهم، ما دام ممكناً. وضمن هذا المنظور نضع مشروع إصلاح السلوك، المفضل لدى الكتاب الكلاسيكيين، والذي رسم لبرويير نموذجاً له في مقدمة كتابه «الطبائع»:

يمكنه [الجمهور] أن ينظر على هوّنه إلى الصورة الطبيعية التي رسمتها له، فيتعرف على بعض عيوبه التي لا مستها بالوصف، ويصلحها. هذه هي الغاية الوحيدة التي ينبغي أن تسعى إليها في الكتابة، والنجاح الذي نعوّل عليه. وما دام الناس لا يمقتون العيب فينبغي ألا نملّ من لومهم عليه؛ فقد يصبحون أسوأ حالاً لو افتقدوا الرقباء والمنتقدين؛ وهذا هو الدافع إلى الوعظ والكتابة. لا يملك الخطباء ولا الكتاب مقاومة السرور الذي يولّده



تصفيق الناس لهم، ولكن عليهم أن يخجلوا من أنفسهم إن كانت غايتهم من الوعظ والكتابة هي فقط تلقّي الثناء؛ زد على ذلك أن المواظقة الأضمن والأوضح هي تغيير السلوك والاصلاح لدى القراء والسامعين. يجب ألا نتكلم إلا للتهذيب<sup>(٢٨)</sup>.

ومع احترام النسبة، نجد أن هذا الأمر ينطبق على مشروع الأدب - الملّزم - الرامي إلى تغيير العالم سياسيا واجتماعيا، كما حدّده سارتر في كتابه «ما الأدب؟».

على صعيد آخر، أبعد من السؤال عن طبيعة الواقع - القائم أو القادم - الذي يصوّره الأثر الأدبي، يمكن تناول علاقة الأدب بالمعرفة من خلال منظورين آخرين: الأول هو التماثل بين الأثر والعالم، انطلاقا من المبدأ القائل بأن الكاتب - أو الفنان - يحاكي عملية الخلق لأنه يصنع، على مستواه وضمن إمكاناته، كيانا ذا معنى. وهذه الفكرة قديمة، فنحن نراها في نظرة اليونانيين، المبكرة والتي طالت قرونا. إلى نتاج هوميروس واعتبارهم إياه تعبيرا عن رؤية معينة للعالم لا يمكن تجاوزها بحيث تم تحويلها إلى قاعدة للثقافة اليونانية. وقد اعتبر اليونانيون «الإلياذة» و«الأوديسة» وبعدهما «الأناشيد الهوميرية» نصوصا جامعة لكل ما يتعلق بالأهواء والحرب والسياسة، فضلا عن الشكل الشعري. ودرسَ منذ ذلك الزمن البعيد أن الشاعر - وهو الخالق بالمعنى الاشتقاقي - يقدّم لنا العالم بمعناه وبنيته.

في القرن السادس عشر، شدّد الشعراء ومفكرو النهضة بدورهم على هذا التماثل الذي سنجده فيما بعد في قلب الآثار الرومانسية. فقد حرص بلزاك على التنبيه، في مقدمة كتابه «الكوميديا البشرية»، إلى أن هذا العمل ينتمي إلى مشروع جامع. وقد غذته قراءته للامارك وكوفيه وجوفروا سينهيليير، فبنى مشروعه على فكرة «التشابه بين البشرية والحيوانية»<sup>(٢٩)</sup>. واختيار بلزاك لهذا المنحى جعله لا يكتفي بجعل المجتمع مبرّر القوانين sociodice كما يقول بورديو<sup>(٣٠)</sup>، ومتحوّلا إلى مطلق، بل ذهب إلى أبعد من ذلك إذ وضع نفسه في موقع متعال عندما اعترف لهذه «البشرية» بهامش من الحرية. وبعدها تجاوز مبدأ الحتمية الذي توحى به علوم الطبيعة، أكد أن مصير المجتمع لا يمكن توقعه تماما. ففي مقابل المنطق العلمي وضع الهوى بالمعنى الواسع للكلمة، والهوى يعيدنا إلى حرية الاختيار التي لا يحرم الخالق منها الإنسان لأنه الخالق:

عندما وصف بوفون الأسد اختصر وصف أنثاه اللبؤة ببضعة سطور؛ ولكن المرأة في المجتمع ليست دائماً أنثى الرجل، فقد نجد في الأسيرة شخصين مختلفين تماماً. وقد تصلح زوجة التاجر أحياناً لتكون زوجة أمير، وغالباً ما تقتصر زوجة الأمير عن قدر زوجة الفنان. ففي الحال الاجتماعية مصادفات لا تسمح الطبيعة لنفسها بها، لأن هذه الحال هي الطبيعة والمجتمع معاً، لهذا كان وصف الأصناف الاجتماعية يربو على ضعف وصف الأصناف الحيوانية، إذا ما حصرنا النظر بالجنسين. أخيراً، هناك القليل من الدراما بين الحيوانات، ولا محل هنا للبس، فبعض الحيوان يهجم على بعض. والناس أيضاً يهجم بعضهم على بعض، ولكن تفاوت الذكاء يجعل المعركة أكثر تعقيداً بكثير<sup>(٢١)</sup>.

إن هذه النظرة إلى الأثر تعطيه وظيفته الميئة، باعتباره يحاول تقديم تفسير لنشأة الكون الحاضر الذي اختبرناه. هذا بصرف النظر عن اسم المبدأ الذي أطلق أول حركة فيه: المطلق، بالنسبة إلى المؤمنين، أو سقوط الذرات وانحرافها، بالنسبة إلى لوكريس.

## الكون والإنسان

قد يبدو الأثر أيضاً محاولة للتعبير عن بنية العالم ووظيفته من خلال التصميم الذي يعتمد عليه الفنان. وقد فتن التماثل البنيوي الكثير من الكتاب فصمموا كتبهم، بقدر متفاوت من العلانية، وفق منطق العلاقة بين الإنسان والكون. هذا المنظور تجسده، على سبيل المثال، قصيدة موريس سيف (١٥٠٠ - ١٥٦٠) الطويلة المعنونة «الإنسان»<sup>(٢٢)</sup> والتي يحاول فيها الشاعر أن يروي قصة البشرية متدرجاً من التكوين، فالطرد من الجنة، فمقتل هابيل، فحلم آدم التقيي، فحكاية آدم لحواء، كل ذلك في ثلاثة كتب يتألف كل كتاب من ألف بيت وينتهي بثلاثة أبيات ختامية<sup>(٢٣)</sup>. وتشدد هذه القصيدة على كرامة الإنسان ككائن مفكر ومنتج للمعرفة الجامعة المستوحاة من أطر المعرفة القروسطية<sup>(٢٤)</sup>، وعلى هذا النحو «ينطوي آدم/ الإنسان، بسبب قدرة التوليد اللامتناهية عنده، على جماع البشرية»<sup>(٢٥)</sup>.

طبعت هذه النظرة الحركة الرومانسية بعمق، فكان انجذاب هذه الحركة إلى فكرة «النفس» التي تستلزم وحدة الإنسانية في الزمان والمكان استجابة لهذا التوق إلى الجمع، وهذا ما كتبه ليون سيليه:

لم يصدق الرومانسيون الفرنسيون الشغوفون بالوحدة والانسجام والتوليف، عندما أخذوا من عصر الأنوار الإيمان بالتقدم، أن الفلسفة التقدمية تفرض مفهوما ماديا للإنسان فحاولوا، على العكس، إدخال الروح إلى المفهوم المادي للتقدم، وبالتالي إيجاد وحدة بين الروحانية والمادية. ومن المفاهيم الرومانسية النموذجية مفهوم مذهب بجراته مبنئ على التماثل بين تاريخ كل فرد وتاريخ البشرية. وقد شرح بلانش، صاحب قصيدة «أورفيه» التعليمية وأحد كبار ناشري الأفكار في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، هذا التماثل على هواه: «تاريخ الإنسان هو تاريخ شعب، هو تاريخ كل الشعوب، هو أخيرا تاريخ الجنس البشري. وتاريخ الجنس البشري نفسه هو تاريخ كل فرد»<sup>(١٢٦)</sup>.

ويظهر هذا التوق خصوصا في هيكلية كثير من الآثار الرومانسية، نلاحظ هذا الأمر في المكانة المهمة التي احتلتها النوع الملحمي طيلة القرن التاسع عشر الذي كان، عادة مرحلة الثورة، يستعد للتعبير عن الميثاق الكبرى التي تمجد البشرية في نشأتها وعلاقتها بالخالق وتاريخها. نجد هذا عند لامارتين (١٧٩٠-١٨٦٩) في «جوسلين» (١٨٢٦) و«سقوط ملوك» (١٨٢٨)، وعند هيفو (١٨٠٢-١٨٨٥) في «ملحمة العصور» (١٨٥٩، ١٨٧٧، ١٨٨٣) و«الحمار» (١٨٨٠) و«نهاية الشيطان» (١٨٨٦) وفي «البؤساء» (١٨٦٢) و«عمال البحر» (١٨٦٦)، وعند كيني (١٨٠٣-١٨٧٥) في «أهستفيروس» (١٨٢٢)<sup>(١٢٧)</sup>.

ونلاحظ هذا الأمر أيضا في تأليف كثير من المجموعات الشعرية في ذلك العصر. فهذه هي حال «التأملات» (١٨٥٦) لفكتور هيفو مثلا، وقد كشف ليون سيليه، في مقدمة الطبعة البديعة التي نشرها لرائعة هيفو، التصاميم المتعاقبة التي تصوّر الشاعر، وأوضح كيف انطلق هيفو من بنية بسيطة تقابل بين ما كان قبل موت ليوبولدين (١٨٤٣) وما صار بعده، بين «الماضي» و«الحاضر»، لينتهي بعد سلسلة من المراحل والشكوك إلى تصميم نهائي من ستة كتب: «الفجر»، «النفس المزهرة»، «الكفاح والأحلام»، «أبيات لاينثي»، «في الطريق»، «على حافة اللاتهاية»، والعمل الذي تحقق يتجاوز التعبير عن عمانية مستمدة من التجربة وحدها، لهذا ينبغي ألا نخطئ في فهم العبارة التي أوردها الشاعر في مقدمته لوصف عمله «مذكرات نفس»، بل يجب أن نقرأه بمعنى التعليق الذي كتبه بعد ذلك مباشرة:



إنها كل الانطباعات، كل الذكريات، كل الوقائع، كل الأوهام الغامضة أو الضاحكة أو الحزينة التي يمكن أن يحتويها الوعي، العائدة أو المستعادة، شعاعاً بعد شعاع، تنهداً إثر تنهد، والمختلطة داخل سحابة داكنة واحدة. إنها الوجود البشري الخارج من لغز المهد والداخل إلى لغز اللحد. إنها روح تنتقل من بريق إلى بريق تاركة وراءها شبابها والحب والوهم والكفاح واليأس، والتي تتوقف ولهاته «على حافة اللانهاية». يبدأ هذا بابتسامة، ويتابع بدمعة، وينتهي بصوت بوق الهاوية<sup>(٢٨)</sup>.

والمجموعة الشعرية مبنية على شكل مُسارة يمثل فيها الشاعر دور المريد mystic تقوده الفتاة المتحوّلة إلى ملاك<sup>(٢٩)</sup>، و تجري في ختامها عملية التعرف:

بعد صراع طويل، لأن المجوسي هو الذي يظهر لنا فريسة لرغبات الجسد وحبائل الشك، يرغب الشاعر في أن يصل إلى الصفاء الذي وراء الظلمات بتشجيع من الطبيعة التي تشع فتولد الحياة مع الموت. الموت هو الولادة؛ ليس الموت أسود بل أزرق؛ تاريخ البشر مسير نحو اللازورد. والكلمة الأخيرة هي الأمل<sup>(٣٠)</sup>.

يمكننا تسجيل ملاحظات مماثلة بشأن بنية «أزهار الشر» لبودليير. ففي مقالة كتبها باري دورفيلي في شهر يوليو دفاعاً عن بودليير وأرسلها إلى مجلة «البلاد» عشية محاكمته، ولكنّ المجلة لم تنشرها، رفض الكاتب الطريقة التي يسير فيها الاتهام الذي يعزل بشكل اعتباطي أبياتاً أو قصائد من المجموعة ليحمل الشاعر مسؤوليتها. وأشار بصورة خاصة، في القسم الأخير من هذه المقالة الطويلة:

لا يمكننا ولا نريد أن ننقل شيئاً من المجموعة الشعرية التي نحن بصدددها، وإليك السبب: ليس للقطعة المعزولة سوى قيمتها الفردية، وعلينا ألا نقع في الخطأ، لأن لكل قصيدة من كتاب السيد بودليير، زيادة عن جودة تفاصيلها وغنى فكرتها، قيمة كبيرة جداً مستمدة من مجموع الكتاب ومن موقعها فيه، فإذا انتزعناها منه خسرت هذه القيمة، وينبغي ألا نسمح بذلك، إن الفنانين الذين يرون الخطوط خلف فيض الألوان يدركون جيداً أنّ هناك عمارة سرية، تصميمًا رسمه الشاعر بالتأمل والإرادة<sup>(٣١)</sup>.

وقد عاد بودلير إلى هذه الحجة في الملاحظات التي جمعها لدفاعه. فعلى هامش مقالة لفريدريك دولامون ظهرت في مجلة «الحاضر» في ٢٣ يوليو ١٨٥٧ وركزت على الثبوتية المستوحاة من المسيحية، كتب بودلير هذا التعليق:

هذا ما فعلته في كتابي بطريقة رائعة: فهناك قصائد بريئة كثيرة تدحض القصائد غير البريئة. فكتاب الشعر ينبغي تذوقه بمجمله وبخلاصته<sup>(٥٢)</sup>.

وقد عاد إلى هذه الفكرة أيضا في ملاحظتين أرسلهما إلى محاميه:

ينبغي الحكم على الكتاب بمجمله، وعندئذ يظهر مغزاه الرهيب. فليس لي إذن أن أَرْضَى عن هذا التسامح النادر الذي لا يتهم سوى ١٢ قصيدة من أصل مائة. هذا التسامح يقضي علي. فحين أفكر بهذه المجموعة المنسجمة من القصائد في كتابي أقول لقاضي التحقيق: خطئي الوحيد هو أنني اتكلتُ على الذكاء العام ولم أضع مقدمة أعرض فيها مبادئ الأدبية وأبرز مسألة الأخلاق المهمة. [...] وأقابل كل تجديف باندفاع نحو السماء، وكل بذاءة بأزهار أفلاطونية. فمنذ نشأة الشعر هكذا كانت تؤلف المجلدات. ولكن ما كان بالإمكان وضع كتاب يمثل قلق الخواطر داخل الشر، بشكل آخر<sup>(٥٣)</sup>.

ولا يدهشنا أن تفشل هذه الحجة في إقناع المحكمة، نظرا إلى الجو الأخلاقي والاحترام اليورجوازي الذي كان القضاء يتمسك به في فرنسا في ذلك الزمن.

في المقابل، يدهشنا أن يعتبر بعض نقاد بودلير أنه لا تجوز المبالغة في تقدير الطابع البنائي لـ «أزهار الشر»، هذه «العمارة السرية» التي راق لباربي دورفيلي استخراجها. فقد رأى أنطوان آدم، في مقدمته لطبعة «أزهار الشر»، أن الأبحاث التي انكبّت على هذه المسألة انتهت إلى «نتائج [...] مخيبة»، وأن «هناك حصّة كبيرة للفرضيات<sup>(٥٤)</sup> في هذا البحث عن الدلالة العامة للكتاب». أما كلود بيشوا فرأى في موضوع «البنية السرية» «واقية من الصواعق من شأنها أن تبعد صواعق القضاء»<sup>(٥٥)</sup>. وأضاف بعد ذلك بقليل «إن محاولة اكتشاف «العمارة السرية» لـ «أزهار الشر» كمحاولة تفسير بودلير بوساطة أوراق اللعب»<sup>(٥٦)</sup>. ويعترف بيشوا بالتأكيد بأن هذا العمل هو «كتاب» وليس «مجموعة شعرية»، «كتاب اختار بودلير أقسامه، أما إطاره فحدّدهه انقصائد التي سبق نظمها، وأوحى بدوره بقصائد جديدة»، ولكن درجة البناء هي في النتيجة محدودة:

ليست «أزهار الشر» نتيجة تصميم مسبق: فالمدة التي انقضت في إبداعها، والتصاميم المتوالية التي رسمها لها الشاعر، تمنع مثل هذا التفسير: فلم يكن لها وجود قبل أن تحقق هذا الوجود. إن تصوّر قصيدة على غرار «الكوميديا الإلهية» كان مستحيلاً في القرن التاسع عشر<sup>(١٧)</sup>.

ولكن، لماذا نجعل من «أزهار الشر» عملاً منفرداً في القرن التاسع عشر ولا نقرأه ببساطة، من حيث بنيته ومشروع الشاعر فيه، ككتاب شبيه من نواح كثيرة بكتاب «التأملات» الصادر قبل سنة من الطبعة الأولى من «الأزهار»؟ لو نظرنا في «الأزهار» من هذه الزاوية لوجدنا الاهتمام الكبير الذي أولاه الكاتب لبنية الكتاب التي أجرى عليها تعديلات بارزة في طبعة عام ١٨٦١ وزاد عليها قسماً، هو «لوحات باريسية»، رفع عدد قصائدها إلى ١٦١ قصيدة موزعة إلى ستة أقسام: السأم والمثال، لوحات باريسية، الخمر، أزهار الشر، التمرد، الموت. وعلى غرار هيغو، وانسجاماً مع النظرة الرومانسية إلى العالم التي يعتنقها بودلير، نجد في هذا العمل توقفاً إلى الكلية.

وبعدما عرض الشاعر من منظور باسكال طبيعة الإنسان المزدوجة الممزقة بين التوق إلى المثال وتجربة السأم<sup>(١٨)</sup>، استعرض، على التوالي، المحاولات المختلفة التي بذلها الإنسان للخروج من وضعه: بناء شعر الحداثة انطلاقاً من ظاهرية المدينة، تجربة «الفرديوس الاصطناعي»، البحث عن اللذة المستمدة من السادية والماسوشية، التمرد على الخالق خصوصاً باستدعاء صور تمثل وصاية قابيل والشيطان، الموت كحال قصوى للهروب.

بهذا الشكل، يمكن أن يتبدى الكتاب فعلاً كحكاية مسار تعليمي يعبره الإنسان للوصول إلى الكشف النهائي: الموت. ولكن من طبعة ١٨٥٧ إلى طبعة ١٨٦١ بدّل بودلير بشدة اتجاه هذا المسار. ففي عام ١٨٥٧ ختم الكتاب بقصيدة (سونيتة) «موت الفنانين» التي تترك الاحتمال للأمل ولمصالحة الإنسان مع نفسه في إطار «حياة سابقة» مستعادة، لأن من الممكن الاعتقاد:

أن الموت المحوّم كشمس جديدة

سيفتح أزهار عقولهم!<sup>(١٩)</sup>

في المقابل، ختم الشاعر طبعة ١٨٦١ بقصيدته الطويلة «الرحلة» التي

فجّرت منطق المسار التعليمي:



أيها الموت، أيها القبطان العتيق، حان الوقت، فلنبجرا  
هذه البلاد تضجرتنا، أيها الموت! فلنقلع!  
فإذا كانت السماء والبحر أسودين كالحرير،  
فقلوبنا التي تعرفها مملوءة بالأشعة!  
اسكب لنا سمك لينعشنا!

فتحن نريد، لفرط ما أحرقت هذه النار عقولنا،  
أن نغوص إلى أعماق الهاوية، جهنم أو السماء، ما هم؟  
إلى أعماق المجهول بحثا عن «الجديد»! (٥٢)

هنا لا أثر لـ «فم الظلام» الذي يكشف للإنسان معنى مصيره، فبودلير  
يقبل بخطر المجهول كما قبل، خلال مجرى الكتاب، وخلافا لصاحب  
المزامير (٥١)، بفكرة أن العالم يمكن أن يكون انعكاسا للجحيم، مرسيا بذلك  
قواعد «رمزية مقلوبة» بحسب عبارة ل. ج. أوستن (٥٢):

أيها السماوات المفتتة كالسواحل الرملية

فيك تتمرأى كبريائي

غيومك الواسعة اللابسة ثوب الحداد

عربة موتى لأحلامي

واضواؤك هي انعكاس

الجحيم الذي ينشرح فيه قلبي (٥٣)

هذا التماثل بين بنية الكتاب وبنية الكون حاول مالارميه أيضا تطبيقه.

فقال في نص مشهور عنوانه «سيرة ذاتية» كتبته جوابا عن بحث ليفرلين:  
باستثناء مقطوعات الصبا الشعرية والشعرية وتتمتها التي ترجع صداها  
والمنشورة هنا وهناك، كنتُ كلما ظهرت الأعداد الأولى من مجلة أدبية أحلم  
وأحاول شيئا آخر، بصبر الخيميائي، واستعداد للتضحية بكل غرور وكل لذة -  
كما كانوا يحرقون في الماضي أثاث بيوتهم وخشب سقوفهم - في سبيل  
اصرام موقد الأثر الكبير. ماذا؟ يصعب القول: كتاب، ببساطة تامة، كثير  
الأجزاء، كتاب يكون كتابا، معماريا وذا تصميم مسبق لا مجموعة من إحياءات  
المصادفة، مهما بلغت روعتها... سأذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، سأقول:  
الكتاب، مقتنعا بأنه لا يوجد، في الحقيقة، سوى كتاب واحد، يحاول كل كاتب  
اليفه، حتى التوايح، من دون أن يدري، إنه التفسير الأورفي للأرض الذي هو

واجب الشاعر الوحيد واللغة الأدبية بامتياز: لأن إيقاع الكتاب نفسه، الحيّ والخالي من الطابع الشخصي حتى في ترقيم صفحاته، يقترب من معادلات هذا الحلم، أو النشيد<sup>(٥٤)</sup>.

لم يحقق مالارمي سوى جزء من البرنامج. ويمكن التفكير بأن قصيدة «رمية نرد» لا تبطل المصادفة<sup>(٥٥)</sup>، وربما مشروع «الكتاب» كانا محاولتي جواب. ومن خلال دمج، في كتاب «رمية نرد»، بين استخدام اللغة والأثر الأيقوني المتحصّل من ترتيب الكلمات فوق الصفحة، ومن أشكال الحروف المختلفة المختارة، قدّم مالارمي للقارئ/المشاهد نوعاً من القصيدة التامة - نصاً ولوحة هي صورة فعلية عن العالم مرسومة من منظور يريد تجاوز المعقول واللامعقول، لأنه يهدف إلى الجمع بين مفهومي المصادفة والنظام المتناقضين. ففي رسالة مؤرخة في ١٤ مايو ١٨٩٧ وموجهة إلى أندريه جيد، حدّد مالارمي مقصده بتوضيح الطابع الترميزي لكتاب «رمية نرد»:

في هذا الوقت تجري طباعة القصيدة كما تصوّرتُ ترتيب صفحاتها. ففي هذا الترتيب كل قوة التأثير، فالكلمة ذات الحرف الكبير تتسلط، وحدها، على صفحة بيضاء كاملة، وأعتقد أن تأثيرها مؤكد. [...] والكوكبة تعطي القصيدة حتما هيئة سير الكوكبة، حسب القوانين الصحيحة وبمقدار ما هو متاح لنص مطبوع، والمركب يمنحها رابطاً يجمع أعلى الصفحة بأخر الصفحة التي تليها، الخ... فوجهة النظر كلها [...] أن إيقاع الجملة المعبرة عن فعل أو حتى عن شيء لا يكتسب معنى ما لم يحاك الفعل أو الشيء، وما لم ينجح - إذا صورناه على الورق واستخدمنا الحروف البارزة الأصلية - في تقديم شيء منهما بالرغم من كل شيء<sup>(٥٦)</sup>.

بعد بضعة أشهر تابع مالارمي معلقاً على نقطة أخرى، مهمة أيضاً، في رسالة بعث بها إلى كميل موكلير في ٨ أكتوبر ١٨٩٧:

أعتقد أن كل جملة أو فكرة ذات إيقاع عليها أن تعطي هذا الإيقاع شكل الشيء الذي تتحدّث عنه، وأن تنقل مجمل هيئة هذا الشيء عارية، مباشرة، كأنها منبعثة من الذهن. هكذا «يبرهن» الأدب على قيمته: فلا مبرّر آخر للكتابة على الورق<sup>(٥٧)</sup>.

«البرهان» - والكلمة شائعة لدى مالارمي - الذي يجب على الأدب تقديمه لا صلة له بمشروع محاكاة العالم الحقيقي، ولو عن طريق الكتابة الرموزية أو القصائد التصويرية؛ بل يكمن في القدرة على خلق واقع جوهري لا تنكشف حقيقته إلا بمقارنته بنفسه.

هذا هو طراز الواقع الذي حلم به مالارميه حين بدأ «الكتاب» الذي وُلدت فكرته عام ١٨٦٦ والذي عمل فيه بصورة متواصلة بعد ذلك، وخصوصاً من سنة ١٨٧٢ إلى سنة ١٨٨٥، ومن ١٨٩٢/١٨٩٣ حتى وفاته. ويذكر جاك شيرر في مقدمة الطبعة التي أعدها للأوراق التي كتبها مالارميه هي إطار مشروع الكتاب (وعندها مائتا ورقة وورقتان):

في النظام الأدبي لا بد لـ «الكتاب» من أن يبيّن واقعه من خلال «برهان». وفكرة البرهان هي نتيجة مباشرة لفكرة المقابلة والتشابه. ففي غياب التشابه الخارجي، أي التماثل، يجب أن يجد «الكتاب» في نفسه مظهرين متلاقين: فإن تلاقياً فهذا دليل على وجود شيء من الحقيقة في هذه اللعبة؛ ووجود نقطة التقاء سيبين موضوعية ما نحن بصددده. [...] أما «الكتاب» فهو حقيقي بمقدار ما يطابق نفسه، وإلا فهو مجرد فانتازيا، أو مقامرة من أولى واجبات الأدب إبطالها<sup>(٥٨)</sup>.

وهكذا فإن ما يحاول مالارميه تأكيده وتحقيقه هو نوع من المباشرة المطلقة - والموضوعية تماماً - في الأثر: فلا يمكن لـ «الكتاب» أن يكون إلا بشريتين: ألا يدين بشيء لشخصية المؤلف الذاتية - «الأثر الصافي يفرض اختفاء صوت الشاعر وترك المبادرة للكلمات»<sup>(٥٩)</sup> - وأن «يقطع تماماً كل صلة له بالمناسبة»<sup>(٦٠)</sup>.

هكذا نتيّن ما يميّز مالارميه عن هيفو أو بودلير: لم يعد التماثل بين الأثر والعالم قائماً على علاقة التشابه بين التمثيل وموضوع التمثيل، ولا على علاقة التقابل بين بنية الإنسان وبنية الكون، بل على كون الأثر «موجوداً» وأن العالم «موجود». وبهذا المعنى يتجاوز «الكتاب» الذي حلم به مالارميه - وكتب بعضاً منه - المشروع الذي شكلته سونيته yx، لأن هذه «السونيته التي ترمز إلى نفسها»<sup>(٦١)</sup> لا تستبعد وجود صلة بين عالمين بفضل «مرآة نجمية ومبهمة معلقة في قلب الدب الأكبر تربط هذا المنزل الذي هجره العالم بالسماء وحدها»<sup>(٦٢)</sup>. وبهذا المعنى أيضاً يتجاوز «الكتاب» المحاولة التي يمثلها «رمية نرد».

### المعرفة والكلية

من القصائد العشر المنشورة في «البرناس المعاصر» في ١٢ مايو ١٨٦٦ إلى الأوراق المكتوبة بقصد تأليف «الكتاب»، يمثل عمل مالارميه حالة قصوى من حالات تأليف الأثر ككلية تفرض استبعاد كل ما يمت إلى الذات المبدعة. وهكذا يصبح الأثر «مشهداً للمادة الواعية لوجودها، ولكنّ المتدفقة قسراً في حلم تعرف أنه منفصل عنها»<sup>(٦٣)</sup>.



فكري فكري نفسه، وتوصل إلى مفهوم صاف، [...] أنا لم أعد شخصا، فليست اسطفاً الذي عرفته - بل أنا استعداد الكون الروحي ليرى نفسه وينمو عبر ما كان أنا<sup>(٦٦)</sup>.

ولكن هذا التوق إلى الكلية يحمل، كما يرى إيف بونفوا، شيئاً قريباً، في جانب ما، من «بنى الفكر القديم الكبرى»<sup>(٦٧)</sup>، كما تمثلت في النظرة إلى العالم في القرون الوسطى. ففي ذلك العصر «كان الفكر قادراً على تمثيل العالم من خلال مظاهره [...] وكان يكفي أن نعمّق قراءتنا للعلامات لكي نصل إلى اختبار الوحدة مع البقاء على مستوى الوقائع الحسية؛ وهذا الاختبار هو الذي أطلق عليه مالارميه في نصوصه الأولى اسم النشوة»<sup>(٦٨)</sup>. ولا شك في أن مالارميه تبنّى سريعاً إلى أنه لم يعد من الممكن القبول بالـ «معرفة من الداخل»، وأن عليه من الآن فصاعداً «المرور بالأصناف وبعوالم التفكير السائدة في عصره والتي ترى الشيء مجرد غرض، أو مادة ذات قياس بسيط»<sup>(٦٩)</sup>.

ولكن مالارميه لم يتخلّ تماماً، على ما يبدو، خلال بلورة مفهوم مادي للمعرفة، عن إمكان تصوّر التناهي على طريقة ما أسماه بودليير «التمائل الشامل»<sup>(٧٠)</sup>. على اعتبار أن تكوين الشكل الصافي للوردة «الغائبة عن كل باقة»<sup>(٧١)</sup>، ولجوهرها ينطلق من تجربة حسية. ومن عدم الرضى عن هذه التجربة، لسنا إذن بعيدين عن النظرة القروسطية بالقدر الذي نتوقعه: «النشوة خلصتنا من التناهي، ولكن التناهي كان طريق النشوة»<sup>(٧٢)</sup>. فضلاً عن ذلك، اعتقد مالارميه، كما كتب بونفوا، أن «التعبير عن جوهر الكون يظل ممكناً في الآثار المقبلة لبعض الشعراء»<sup>(٧٣)</sup>. وإلى هذا يضاف التوق إلى الكلية.

والحال أن العلم الحديث يتكوّن في سياق رفض هذا التماثل، أو في سياق تأكيد استحالة. ولا شك في أن النقد الأدبي أو الفني يتمسك عمداً باحتمال وجود تماثل بين بنية الأثر وبنية العالم وبأن الأولى يمكن أن تفسر الأخرى. ولكن هذا الطرح يغفل منهج العلم وتقدمه. وقد أشار هيرمان بروش إلى الفرق بين النهجين: يمكننا أن نطلق على هذه الرغبة الكامنة في الشأن الأدبي، حين تظهر كغاية للجهد المبذول لتوسيع مدى الإدراك، اسم التلهّف إلى المعرفة، أو المسارعة لتجاوز المعرفة العقلية التي لا تتقدّم سوى خطوة خطوة والتي حين تصل إلى مبتغاها لا تحقق أبداً مثل هذه الكلية<sup>(٧٤)</sup>.

ويرى بروش أن الفرق قائم خصوصا في اعتقاد الكاتب أو الفنان بالقدرة على إيجاد جواب تام عن الأسئلة التي يطرحها الإنسان حول مصيره وموقعه في العالم. وفيما يظل العلم «دائما نظاما غير مكتمل، ودائما في طور التقدم»، يملك الفن ميزة هائلة وشبه سحرية، لا ليشكك وحسب، بل ليعكس هذه الكليّة في كل فعل من أفعاله. ولا شك في أن الفن كفن هو أيضا نظام غير مكتمل، ولكن كل عمل فني بمفرده هو مرآة للكليّة، مرآة لـ «المثال» الكبير الذي هو فكرة النظام بكامله<sup>(٧٢)</sup>.

مع ذلك - ومهما كانت وجهة نظر بروش في هذا الصدد، وهي ليست بديهية على كل حال - فإن فكرة المعرفة المتجهة نحو الشمولية تتطوي على شيء من السذاجة و«تقليد القدامى» حسب تعبير إيف يوتفوا.

ويتخذ هذا التقليد للقدامى وجهين يجدر التمييز بينهما، الأول يشدد على المعرفة. وهذه هي حال كلوديل عندما حاول في كتابه «فن الشعر» أن يعادل بين نظام اللغة ونظام الكون، فاللغة، في بعدها التحليلي، تعمل كموشور يقسم ألوان الشعاع الذي يعبره، وهذا التقسيم يرتد إلى نوع من الحرية الأساسية عند الإنسان الذي، على صورة خالقه، يملك القدرة على التسمية:

كل ما يندرج في الزمن يكون لازما لاكتمال تكوين ما يحيطه ويسبقه، وهو يجد خارج نفسه سبب وجوده الذي يتحقق بوجوده. أطلق اسم المعرفة، أولا، على ضرورة كل واحد ليكون جزءا؛ وثانيا، على حرية المرء في أن يكون هذا الجزء وأن يخلق موقعه بنفسه داخل المجموع؛ وثالثا، على الارتداد، وهو أن يعرف المرء ما صنع<sup>(٧٣)</sup>.

ولكن هذه الحرية التي يعترف كلوديل للإنسان بها خاضعة لنظام العالم، ووظيفة فعل القول تأكيدها. وهذا الفعل يبين أولا أن «لا شيء يقوم من نفسه بل من علاقات لا تحصى مع كل الأشياء الأخرى»<sup>(٧٤)</sup>. ويشير كلوديل أيضا إلى دوام المعنى:

عندما أقول «الجرذ» أو «الشمس» فإني أضع مكان القارض أو النجم، مكان هذا الجرذ الخارج من القمامة، مكان شمس المدينة أو الريف، قيمته، العلامة التي ندرج تحتها كل الانطباعات التي بوسعها أن يزودنا بها، مع الكلمة، أصبح سيد الشيء الذي تمثله، أستطيع أن أحمل هذا الشيء معي حيثما أشاء، أستطيع أن أتصرف به كما لو كان هذا الشيء هنا، أن نسمي

الشيء معناه أن نكرّره باختصار، أن نستبدل بالوقت الذي يحتاج إليه ليكون الوقت الذي نحتاج إليه لنتلفظ باسمه. وما يبقى من الشيء في العلامة التي هي كلمة، هو فقط «معناه»، قصدُ ما يريد قوله ونقوله نحن بدلا منه. إنه هذا المعنى الذي نطابقه على ما عندنا، ونتمثله فيصبح مادة «تفكيرنا»... كل «جملة» هي أولا بيان العلاقات، هي التوازن الذي نقيمه بيننا وبين الشيء، بين الذات والموضوع، إنها توازن التأثيرات التي نتعرض لها وننسبها إليها، إنها الحركة التي ندلّ بها أنفسنا إلى الأشياء وندلّ بها الأشياء إلينا. ولكن بإمكاننا أن نفعل أكثر من ذلك، فالكلمة ليست فقط صيغة الشيء بل هي أيضا صورة عني كعارف بهذا الشيء. فعندما أضع «الكلب» في فكري فإنني أعيد في الحال، وأرتب الصور والانطباعات المختلفة المتعلقة عندي بهذا الحيوان. وعندما أقول «الكلب ينبج»، فإن الكلب الموجود في ذهني هو الذي ينبج. الكلب الذي يمنحني قوة الفاعل: أكرّر الفعل باختصار فأصبح أنا الكاتب، والممثل<sup>(٧٦)</sup>.

بهذا المعنى تكون المعرفة في مفهوم كلوديل، وعلى عكس نظرية باسكال، دعوة موجهة إلى الإنسان ليعيد تمثيل عمل الخالق الأساسي والأبدى: نحن لا نولد وحدنا. الولادة، في نهاية المطاف، معرفة. كل ولادة معرفة. لنفهم الأشياء، علينا أن نحفظ الكلمات، أي صورها التي تذوب على لساننا، علينا أن نعيد مضغ اللقمة الواضحة، فالقراءة بين الإدراك والانبثاق مؤكدة، وهي تربط في اللغات الثلاث بين *genoum*، و *gignōsko*، و *novi, gignere, nasci*، و *cognoscere, connaître, maitre*، فكل ما في هذه الأفعال، حتى صيغ الشروع والمجهول الموزعة بين مشتقاتهما، يعبر عن معنى<sup>(٧٧)</sup>.

من نواح كثيرة تبدو الألفاظ التي طرحت بها السريالية مسألة العلاقة الممكنة بين الأدب والمعرفة مشابهة لما تقدّم. فبعدما انتقد أندريه بروتون عقلانية عصره التي لا تقدّم، في نظره، سوى صورة مشوهة للواقع لأنها لا تقدّم سوى السطح، رأى أن الأدب قادر على إيصالنا إلى واقع أرفع أو، إذا شئنا، أصدق:

ما زلنا نعيش تحت سلطة المنطق... ولكن الوسائل المنطقية في أيامنا لا تُستخدم إلا لحل المسائل الثانوية. فالعقلانية المطلقة التي لم تزل رائجة لا تتيح سوى النظر في الوقائع المستخلصة من تجاربنا المباشرة. في المقابل،



يغيب عنا المنطق النافذ، ولا حاجة إلى أن نضيف أن للتجربة نفسها حدوداً. فهي تدور في قفص تزداد صعوبة إخراجها منه، وتعتمد على النفع المباشر، وتحرسها الفطرة السليمة. وتحت راية الحضارة، وبحجة التقدم، استطعنا أن نزيل من الأذهان كل ما يمتّ، خطأً أو صواباً، إلى الخرافة، وإلى الوهم، وأن نحرم كل طريقة للبحث عن الحقيقة لا تتوافق مع المؤلف (٧٨).

ويرى بروتون أن العالم يكتسب معناه عندما ننظر إليه «على مستوى التماثل»: «إن الأمر البديهي الوحيد في العالم، في نظري، هو الذي تستدعيه العلاقة المباشرة، الواضحة، الوقحة، التي تقوم، في ظروف معينة، بين شيءٍ وشيءٍ، والتي يتجنب الحس المشترك مواجهتها» (٧٩).

وعلى غرار «التماثل الصوفي» يتجاوز «التماثل الشعري» قوانين الاستنتاج لجعل الذهن يدرك التبعية المتبادلة بين موضوعي التفكير القائمين على مستويين مختلفين، واللذين يعجز منطق الذهن عن إقامة جسر بينهما، بل يقاوم مسبقاً إقامة أي نوع من الجسور (٨٠).

ولكن التماثل الشعري، خلافاً للتماثل الآخر وبسبب «منهجه التجريبي»، يشدد على الطابع المباشر لهذا العالم القابل وحده للوجود «ولا يخطر له لحظة أن يوجّه اكتشافاته نحو مجد حياة أخرى» (٨١). وهكذا نجد عند بروتون مجدداً هذا التوق إلى الكلية الذي طبع التفكير الرومانسي بشدة إلى حدّ اعتراف بروتون في Arcane 17 بأن:

للإيزوتيرية (مذهب الباطنية)، مع التحفظ التام على مبدئها، فائدة عظيمة. فهي تحافظ على دينامية نظام التشبيه والحقل اللامحدود اللذين يتصرف بهما الإنسان، وتضع في متناوله العلاقات القادرة على التقريب بين الأشياء المتباعدة جداً في الظاهر، وتكشف له جزئياً آلية الرمزية العامة (٨٢).

ولكن بروتون يتحفظ على طبيعة واقع العالم هذا: فهل لهذا الواقع وجود خارج الفرد الذي يتأمله أو يحلّله أم لا وجود له إلا من خلال هذا الإنسان؟ نذكر في هذا الصدد استشهاد بروتون بيركلي، في «ناديا»، ونذكر هذه العبارة التي يمكن اعتبارها تعليقاً عليه: «من يعيش؟ هل هو أنت، ناديا؟ هل صحيح أن الآخرة موجودة في هذه الدنيا؟ إنني لا أسمعك. من يعيش؟ هل أنا وحدي؟ هل أنا نفسي» (٨٣).

قد يتخذ تقليد القديم: في المقابل، شكلاً آخر: شكل دائرة المعارف، وفي هذا المنظور لا تكون غاية الكاتب تأكيد علاقة المعرفة بنظام العالم، على طريقة كلوديل أو بروتون، بل محاولة إنتاج أثر يحتوي على كل المعارف البشرية.

هذه هي الغاية التي نسبها فلوبير إلى بطله في «بوفار وبيكوشيه»<sup>(٨٤)</sup>. فقد سعى إلى الاطلاع على مجمل معارف عصرهما، تطبيقاً لتعريف كلمة «دائرة معارف»<sup>(٨٥)</sup>. وقد صوّرها صاحب الرواية مهتمين، على التوالي، بالزراعة (الفصل الثاني)، والكيمياء (الفصل الثالث)، وعلم الآثار (الفصل الرابع)، والأدب واللغة (الفصل الخامس)، وعلم السياسة (الفصل السادس)، والرياضة البدنية والفلسفة واستحضار الأرواح (الفصل الثامن)، والدين (الفصل التاسع)، ويتدّدد النقد إزاء المعنى الذي قصد الكاتب إعطائه للمسار الذي سلكه بطله، فهل أراد فلوبير أن يهزأ من سذاجة من يعتقد بإمكان الإحاطة بمجمل المعارف، وأن يفصح من خلال ذلك الاعتقاد الراسخ بالتقدم الذي كان يطبع عصره؟ أم أراد أن يمثل لنا، من منظور مأساوي في النهاية، استحالة كل معرفة حقيقية؟ تصعب الإجابة عن هذه الأسئلة، لأن فلوبير لم ينجز سوى الفصول العشرة الأولى التي تُولف القسم الأول من مشروعه، مع ذلك يمكن الإشارة إلى أن شك بوفار وبيكوشيه المتزايد في العلم، ونبذ المجتمع البورجوازي الذي يعيشان فيه تدريجياً لهما يجعلهما قريبين من فلوبير نفسه:

كانت فوقيتهما الواضحة تجرح. دفاعهما عن أفكار لا أخلاقية جعل منهما قاسقين؛ ولَفَّتْ عليهما افتراءات، فنشأ في ذهنهما ميل مثير للشفقة، وصارا يريان الحماسة فلا يتسامحان فيها. وصارت الأشياء التافهة تثير حزنهما: دعايات صحافية، مظهر بورجوازي. فكرة حمقاء سمعها صدفه. وحين يفكران بما يقال في قرّيتهما. وبوجود أشخاص آخرين من كولون ومارسكو وفورو يختلفون عن السابقين إلى حد التناقض، كانا يحسّان بأنهما يزرحان تحت ثقل الأرض كلها<sup>(٨٦)</sup>.

فضلاً عن ذلك، يصعب التسليم بأن بوفار وبيكوشيه كانا شخصيتين تافهتين في ذهن فلوبير، لأن الفصلين الحادي عشر والثاني عشر مكوّنان أساساً مما أسماه فلوبير مراراً «التسخ»، أي مما دوّنته الشخصيتان من التناقضات والحماقات التي وجدتاها خلال القراءة التي رافقت مسيرتهما

لها. وبالفعل. استند القسم الثاني من الرواية، الذي ينبغي أن يكون يمثل أهمية القسم الأول، إلى الملفات التي أعدها فلوبيير والتي كانت تشمل، عند موته: السيناريوات الصريحة، «مجموعة الحماقات»، «ألبوم المركيزة»، «معجم الأفكار الموروثة»، «فهرس الأفكار الراقية»<sup>(٨٥)</sup>. وهناك ما يبرر الاعتقاد الذي تنبئه «الرسائل»، بأن فلوبيير أراد تقديم هذا العمل الانتقائي الذي يتتبع حماقات القرن كأنه، على مستوى الحكاية، من صنع شريكه المتواطئين معه. من جهة أخرى، وفي القسم المحرر من الرواية، يتخذ هذا العمل شكل ما سمته كلودين غوتوميرش «تجاوزا تضاديا». وهو أسلوب رسم فلوبيير عن طريقه الفرق بين الكلمتين، ومنع كل محاولة للمصالحة بينهما؛ وفي الوقت نفسه، ظهرت الكلمتان في كمال التساوي، وأصبحتا متماثلتين في عيشي القارئ؛ فما عاد هناك مجال للاختيار. ولم يبق سوى رفض الكل؛ وهنا يראה هذا الأسلوب. فالتجاوز دون تعليق والقائمة الإحصائية التي هي له بمنزلة الشكل المضخم يجعلان القارئ من دون دليل يهديه. [...] فالشخصيتان في الرواية نسختان عن المؤلف، لا لأنهما ناطقتان باسمه بل بسبب نشاطهما نفسه: فهما، مثله، تدونان الحماقات بلا نهاية، بما فيها تلك التي دونها فلوبيير؛ وهما مثله تكتبان كتابا لتثبتا أن الكتب لا تساوي شيئا. وهناك مفارقة إضافية وأخيرة، إذا كان «بوفار» كتابا فاشلا تكون فكرته غير مؤكدة، وإذا كان ناححا تكون الفكرة غير مؤكدة أيضا. في رواية فلوبيير الأخيرة يعود المعنى على نفسه إلى ما لا نهاية<sup>(٨٦)</sup>.

تشكل رواية «بوفار وبيكوشيه» إذن حالة قصوى لما يمكن تسميته الإلحاد الموسوعي، من دون أن نعرف تماما إن كان الروائي يشك في عملية المعرفة أو في العناصر الإيجابية التي تدخل في تكوينها.

في المقابل، استبعد كتاب آخرون هذا النوع من التساؤل جملة، وحاولوا أن يكتبوا، من دون مزاج خاص، مؤلفات ذات طبيعة موسوعية. هذه هي حال دانييل ديفو (١٦٦٠ - ١٧٣١)، مثلا، الذي يشكل كتابه الشهير «روبينسون كروزو» (١٧١٩) نموذجا للكتاب الذي يعرض - في إطار تجربة جرت في مكان مقفل (جزيرة) ووقت محدود - تكوين المعرفة البشرية، وإعادة استبطان التقنيات الأساسية انطلاقا من الجهد الفردي<sup>(٨٧)</sup>، وبناء المجتمع بدءا من



وهذه هي حال جول فيرن (١٨٢٨ - ١٩٠٥) أيضا الذي اتخذ عمله منذ لقائه بهتزل عام ١٨٦٢، شكل الاستكشاف المنظم للمعارف عصره. وقد نبّه الناشر في فاتحة كتاب «رحلات ومغامرات الكابتن هاتراس» (١٨٦٦) إلى أن العمل المنشور والذي سينشر سيعتمد خطة عامة واسعة:

إن الكتب المنشورة وتلك التي هي في طريقها إلى النشر ستعتمد في جعلها الخطة التي صمّمها المؤلف حين وضع لكتابه عنوانا فرعيا هو «رحلات في العوالم المألومة والمجهولة». فالغاية، في الواقع، هي اختصار كل المعارف الجغرافية والجيولوجية والفيزيائية والفلكية التي جمعها العلم الحديث، وكتابة تاريخ الكون بأسلوب خاص جذاب ومثير<sup>(١٠)</sup>.

وكما هي الحال في قصة «روبنسون كروزو» لديفو، تعتمد إعادة تكوين المعرفة البشرية وعرضها أمام القراء طريقة الرحلة، أي طريقة «الجولة». ولكن مع فارق يستحق الذكر: سعى ديفو إلى موسوعية مكثفة، في إطار محدود هو جزيرة مهجورة، مع أن بطله استفاد بالتأكد من موارد كثيرة وجدها في حطام سفينة غارقة؛ بينما سعى جول فيرن إلى عمل موسوعي واسع، فجعل أبطاله يسافرون في رحلات طويلة. مع ذلك، قد يكون فيرن تنبّه إلى أن عليه، إضافة إلى تقديم معلومات عصره الإيجابية، أن يعرض تكون المعرفة والاختراع العلمي. فحاول، على الأرجح، تلبية هذه الرغبة من خلال قصة «الجزيرة السحرية» (١٨٧٤) التي تعادل عنده، كما يقول ميشال تورنيه، «قصة روبنسون كروزو، ...» والتي تحدّث بها بطل ديفو المولود قبله بخمسين عاما<sup>(١١)</sup>. «التحدّث» الذي أطلقه جول فيرن تمثل بأن أبطاله الخمسة الناجين - بعدما تحطّم منطادهم فوق الجزيرة - يختلفون عن روبنسون الذي استفاد من موارد السفينة المحطّمة والجزيرة الخضراء الغنية بالطرائد، بأن مواردهم تقتصر على «جزيرة صخرية تضربها الأمواج». ولكن بينهم «سيروس سميث»<sup>(١٢)</sup>، المهندس - وهذه صفة رائعة تختلط فيها العبقرية والحدق - واليطل الجولفيرني يامتياز الذي يجسّد انتصار العلوم التطبيقية والتقنيات<sup>(١٣)</sup>، والذي سيحوّل الجزيرة إلى مجمع صناعي حقيقي ينتج مواد البناء، ويستخرج المعادن ويصهرها، وينتج الكهرباء، ويصنّع تشكيلة من المنتجات الكيميائية.

ويبرز منظور عرض المعارف على الطريقة الموسوعية أيضا وبطريقة معبرة في كتاب ج. برونو (١٨٣٢ - ١٩٢٢) الشهير «جولة ولدين في أنحاء فرنسا» الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٨٧٧<sup>(٩٤)</sup>، وهذه الرواية المدرسية التي كتبت في أجواء هزيمة ١٨٧١ وبداية الجمهورية الثالثة، تصوّر في ١٢٧ فصلا، رحلة أخوين يتيمين، أندريه وجوليان، في الرابعة عشرة والسابعة من عمرهما، بعدما هجرا مدينتهما فالسبورغ إثر ضم ألمانيا لها. هجرا ليقبلا فرنسيين وليجدا عمّهما المقيم في مرسيليا. وطبقا لقواعد النوع، تواجه البطلين الصغيرين مجموعة من العقبات والأعداء وينجحان دائما في الإفلات بفضل روح خيرة تنقذهما من الخطر. وكما يقول مارك سوريانو، «العناية تسهر عليهما، وترسل إليهما في الوقت اللازم زورو Zorro مناسباً»<sup>(٩٥)</sup>. واستقلت ج. برونو هذا الحافز، ورعت بمهارة مصالح قرائها الصغار الذين تماهوا منذ أكثر من قرن بجوليان وأندريه فتقاسموا المخاوف والأفراح والأخطاء مع هذين «الولدين/الراشدين» اللذين قاما بأعمال كبيرة وتعرّضا لأخطار حقيقية»<sup>(٩٦)</sup>.

لم يكن قصد المؤلفة كتابة رواية مغامرات، بل أن تكشف، فصلا بعد فصل، التكوّن التدريجي للمعرفة التي اكتسبها جوليان وأندريه طوال رحلتهم. يقوم فعل التعلم على السير، والخط الدائري الذي اتبعه البطلان يكرّر الخط الذي سلكه أصحاب الحرف قديما حين كانوا يجوبون فرنسا من الشرق إلى الغرب للتدرّب. هذا التدرّب ينتهي إلى تحصيل معرفة يمكن وصفها بالمحسوسة لأن الملاحظة والممارسة تمثلان فيها الدور الأساسي، طبقا لمثلث «دروس الأشياء». مع ذلك، هناك جزء مهم من هذه المعرفة منقول بوساطة الحكايات التي سمعها أندريه وجوليان: سير العظماء، معارض الاختراعات، التعريف بمدينة أو منطقة، تفسير الظواهر الطبيعية، وصف المميزات الجغرافية... إلخ.

من جهة أخرى، ساهم الشكل الموسوعي الذي اعتمدته برونو لعرض المعرفة في منح هذه المعرفة طابعا خاصا. فالطريقة التي اختارتها الكاتبة أدت بها إلى تفضيل الجغرافيا على التاريخ بوضوح، وهذا التوجّه يستجيب جيدا لرغبتها في بيان كيفية استيعاب هذين الجوّالين الشابين لأرض فرنسا الوطنية وكيفية إدراكهما لوحدتها العميقة. والرواية تجري كما لو كان ينبغي

انعام ازلمات التاريخ الكبرى - عند صدور الطبيعة الأولى كان قد مرّ على الثورة أقل من قرن، وكانت حكومة باريس الثورية قريبة العهد جدا - عن انتباه التلامذة لمصلحة نظرة تشدّد على «خلود» فرنسا وكمال المساحة التي تكوّنها، أما تاريخ فرنسا فلا يظهر إلا من خلال حياة المشاهير الذين وضعوا النقاط على حروفه: فسير السيدة فوييه هي الهدايا التي علّقتها على شجرة الميلاد الوطنية، هدايا متألّثة ولكنها قابلة للانتزاع، ولا يربط بينها سوى البريق... أما التشابه بين حكاية «جولة ولدين في أنحاء فرنسا» التي تميل إلى المدرسة العلمانية، والحكاية التي تعرضها المدرسة المقابلة فلا يعود إلى رغبة السيدة فوييه بزيادة مبيعات كتابها: فما يهم هذه السيدة ليس رواية التاريخ، بل التحرّي عن أشكال البطولة الفرنسية. فهي لا ترتّب الشخصيات البارزة بحسب الزمن، بل بحسب الدائرة التي تحيط بفرنسا لا لتعظم تاريخها بل لتختفي بخلودها<sup>(٩٧)</sup>.

في هذا المنظور، ليس للفوارق الجغرافية التي يصادفها الولدان سوى أهمية نسبية، لأنها تندرج في وحدة جغرافية قائمة في قلب مشروع الجمهورية. ففي الفندق الريفي (الفصل السابع والسبعين) لا يفهم الولدان كلمة واحدة مما يقال، لأن الناس جميعا يتكلمون بالأوكستانية، ولكن أندريه يسارع إلى طمأنة أخيه الصغير: «هذا لأنهم لم يتمكنوا من الذهاب إلى المدرسة. ولكن بعد سنوات قليلة لن يبقى الحال كذلك، وسيتكلم الناس في فرنسا كلها لغة الوطن»<sup>(٩٨)</sup>. وتأكدت صحة هذا الكلام عند عودة الأطفال من المدرسة.

في المقابل، ساعد الدافع إلى الرحلة الولدين على أن يدركا أن فرنسا ليست مجموعة من الأراضي المنعزلة في خصوصياتها اللغوية والملبسية والعرقية، بل هي فضاء ترتبط أجزاءه كلها بطريق، بسكة حديد، بقناة ماء، أو بنهر:

يمكننا أن نربط كل مناطق فرنسا الواحدة بالأخرى فتتبادل نتيجة لذلك صفاتها ونتائجها. فمقاطعة بريتاني بعيدة جدا، ولكن البقر البريتاني منتشر في فرنسا كلها، ومقاطعة بيزنسون تحدّد الساعة لكل الفرنسيين. والبرهان على أن فرنسا مصنوعة من قماش واحد، و«يتماسك» فيها السكان والأماكن، يقدمه أندريه وجوليان بأنفسهما خلال المسير<sup>(٩٩)</sup>.



أما أثر شبكة المتواصلات فيوضحه الكتاب بالصور التي تمثل لوحات أو سفنا أو سكك حديد - بما في ذلك قطار الأنفاق في باريس في طبعة عام ١٩٠٥ - ويعزّزه بما قيل عن الوحدة الإدارية وعن الطابع العالمي للقانون. ففي الفصل السابع والسبعين، يخص الكاتب ميرابو بثلاثة أسطر، ثم يتذكّر غريمه بورتاليس أحد محرّري القانون المدني، فيستغل المناسبة ليعرّف معنى القانون ويشير إلى أن «القانون الفرنسي هو أحد مفاخر أمتنا. وأن سائر شعوب أوروبا استعارت منا أهم ما لديها من قوانين»<sup>(١٠٠)</sup>. وفي الحاشية صورة تمثل مدرسة الحقوق في باريس مع تعليق يبين أن في فرنسا «١٢ كلية للحقوق».

«جولة ولدين في أنحاء فرنسا» هو إذن هذا الكتاب الشامل الذي، كما كتب جاك ومنى أزوف،

يتذوقه الراشدون والأولاد، وتدرّسه المدارس الدينية والعلمانية، ويتعرّض للنقد من يساره ويمينه<sup>(١٠١)</sup>، وهو قادر على خلط الأنواع، ومستويات الكلام، وهو رواية تعليمية، ومبحث في السعادة، وكتاب يعلم ملء الأوراق الإدارية، والعناية بالبقرة، والتدبّر في مركز البريد، في آن واحد. إنه نصّ صالح لكل شيء. يرافقه كتاب معلم يضاعف حجم كل فصل بسيل من الأسئلة التي تزيد من طابعه الموسوعي. فمن خلال طرح الأسئلة المناسبة على الولد، يمكننا استخدام هذا الكتاب ككتاب مدرسي في الجغرافيا، وملخص في الأخلاق، وكتاب في علوم الطبيعة، وكمدخل إلى المبادئ العامة في القانون الفرنسي الذي لا يعذر أحد على جهله<sup>(١٠٢)</sup>.

هذا الكتاب يضم كل الكتب ويشكّل مكتبة وحده، وهذا يصح لدى الكثير من الراشدين الذين لم يحتفظوا من الكتب المدرسية إلا بكتاب «جولة ولدين في فرنسا».

لهذا لا يمكن اعتبار هذا العمل بمنزلة ركام من المعارف المحصورة في كتاب والضرورة للفرنسيين في ذلك الزمن. فبعد التأمل في مختلف أساليب إيجاز المعرفة كتبت ج. برونو موسوعتها بشكل حكاية. والحال، كما كتب إيمانويل فريس أن الطريقة الموسوعية تندرج في التقليد الغربي الذي، منذ التوراة، يقيم مقارنة دائرية بين «الكتاب» و«كتاب الكون». ويمكن قراءة فعل الخلق عبر هاتين الوجهتين المتقابلتين دائماً: كلام الله يندرج في كتابه ويصنع

الكون في الوقت نفسه. سيان أن نفهم الكتاب لنفهم الكون، أو أن نفهم الكون لنفهم الرسالة الإلهية فيه. وهذا اليقين أو هذه البديهة بشأن «قابلية الكون لفهم»، التي تعلمت تدريجاً بدءاً من عصر النهضة، جعلت الكتاب والكون صادرين عن مبدأ واحد وبالتالي قابلين للدخول في منافسة؛ فبوسع الكتاب أن يصبح كونا، كما بوسع الكون أن ينطوي في كتاب<sup>(١٢)</sup>.

وهكذا يقوم كتاب برونو على الإشارة الدائمة إلى التماثل بين الإنسان والكون. ولكن هذا التماثل، على الرغم من الخيار الواقعي المعتمد في نوع الرواية المدرسية، لا ينتمي تماما إلى المحاكاة. ونحن نراه خصوصا من خلال الدور الذي تمثله الخرائط الجغرافية في كتاب «جولة ولدين في أنحاء فرنسا». وبالفعل، كثيرا ما يتبين أندريه وجوليان، في هذه المرحلة أو تلك، أن ما يريانه على الأرض مؤكد في الخريطة؛ وهما يعرفان بالمقابل أن ما تبينه الخريطة سيتأكد عند بلوغهما المكان المقصود. هذه الحركة الذهنية المتواصلة تجعل من الخريطة الجغرافية حقيقة من طراز رفيع ووسيلة أساسية في عملية التعلم. فقراءة الخريطة تسمح بتحويل تجربة النظر المباشرة إلى دورة عقلية ومجردة، ثم بـ «التعرف» على الذات في المكان. هنا أيضا يندرج الانتقال من الكون إلى الإنسان، ومن التمثيل التقليدي إلى الممارسة الحية، ومن الكتاب إلى الكون، في المشروع الموسوعي الذي تحمله الرواية المدرسية. ففي المرحلة الأولى يحوّل الواقع المحسوس الفتور إلى حاجز. [...] ثم يأتي زمن التجريد النظري والتحليل العقلي فيخلق حركة ذهاب وإياب ثابتة من المشهد إلى الخريطة، ومن التجربة الحية إلى خط السير المصمّم والمنفذ<sup>(١٣)</sup>.

بهذا تكون الخريطة «أحد محركات تنظيم الحكاية ونقل المعارف، بل تتحوّل إلى مبدأ سردي وجمالي»<sup>(١٤)</sup>. فتدخلنا، بهذه الصفة، إلى مسألة فلسفية مهمة تتعلق بطبيعة «الواقع»: فالواقع يصبح أخيرا في الكتاب، وفي التمثيل الجغرافي الذي يقدمه، أكثر مما هو في إدراك الولدين المباشر للعالم المحسوس. هذا فضلا عن فكرة أن فرنسا تمثل مساحة مثالية: فهي تربط الشمال بالجنوب، والشرق بالغرب، وهي تسبح في مياه بحر الشمال وبحر المانش والمحيط الأطلسي والبحر المتوسط، وهي تضم في داخلها نتاجا متنوعا ومتكاملا من المطبخ بالزيت إلى المطبخ بالزبدة، و«الشخصيات البارزة» فيها ينتمون إلى كل المقاطعات القديمة، ولها شكل هندسي تام تقريبا

كما لو أن العناية الإلهية ترعى انطلاقها منذ القدم. وهذا هو على الأرجح المعنى الذي تحمله الحلقة التي تختتم الرواية والتي تذكر المشرك الذي يتأسس في مزرعة غرانلاند، والذي يجمع كل فضائل الأمة، وخلافا لما يخطر لنا للوهلة الأولى، تبدو السيدة قويبة في النهاية قريبة من كلوديل الذي ضمن كتابه «فن الشعر» تأملاته في طبيعة العلامة اللغوية وعلاقتها بالواقع. وهذه هي إحدى مفارقات «جولة ولدين في أنحاء فرنسا». وهي تكشف هذا الموقف ببساطة عندما تقحم، بعد السطور الأخيرة من الرواية، خريطة لفرنسا تسمح باستذكار إجمالي لخط السير الذي سلكه البطالان وتؤثر فيها استخدام أسماء المقاطعات القديمة على أسماء المحافظات الجديدة التي كثيرا ما تكرر ذكرها في النص. وبهذا قبّله إلى أن فرنسا هي فكرة قبل كل شيء، بل أكثر من ذلك، هي مثال مع ما تفرضه هذه الكلمة على الصعيد الأخلاقي والإبستمولوجي. فما نراه في المرحلة النهائية من القراءة هو إشكالية تحيل إلى عملية يتحوّل من خلالها التنوع إلى وحدة.

### شكايها المصرفة

شدّد بول فاليري (١٨٧١-١٩٤٥) مرارا على ضرورة الاهتمام بالبعد اللغوي للأدب. فكتب في الجزء الأول من كتاب «Tel quel» خرافات أدبية، أطلقت هذه العبارة على كل المعتقدات التي تشترك في تجاهل العامل اللغوي في الأدب»<sup>(١٦٦)</sup>. وفي مقطع نشره في الجزء الثاني من الكتاب صاغ فاليري تحديده الشهير: «القصيدة، هي هذا التردّد المتواصل بين الصوت والمعنى»<sup>(١٦٧)</sup>. بعد ذلك استنتج من هذه الخواطر فكرة عامة تتعلق بتطوّر الأدب المنقسم دائما، منذ أقدم مظاهره، بين قطبين:

يترجّع الأدب أيضا بين الواقعية والاسمائية nominalisme - بين الاعتقاد بفكرة الوصف الصحيح، بخلق الأشياء بالكلمات - والتلاعب الحر بالألفاظ. لا علاقة أوثق من علاقة زولا وبوفيل حين كان يفصل بينهما نصف ساعة من الوقت، من شارع إبيرون إلى شارع دُويه<sup>(١٦٨)</sup>.

ومع أن طرح فاليري يحمل بعض الفروق الدقيقة، لأنه لا يمكن وضع «الصوت» و«الاسمائية» على مستوى واحد، فإنه يثير هنا مسألة معنى الأثر الأدبي ويشكك في قدرة هذا الأثر على حمل مضمون تصوّري.



وهو يباشر بالسؤال عن طبيعة ما نواجه عندما نكون أمام أثر أدبي.  
ونكتفي هنا بمثل واحد: ما المقصود من قصيدة هيغو التي تختتم مجموعتها:  
«شموس أوراق الخريف المائلة إلى المغيب»؟

غربت الشمس هذا المساء في السحب.

غدا تأتي العاصفة، والمساء، والليل؛

ثم الفجر، وضياؤه كالبخار المحقون

ثم الليالي، ثم النهار، والزمان لا ينقضي؛

هذه الأيام كلها تمر، تمر زرافات

فوق سطوح البحار، فوق سفوح الجبال،

فوق أنهار القضاة، فوق الغابات حيث يحوم

ما يشبه النشيد الغامض لأحيائنا الأموات.

صفحة المياه، وقمم الجبال

المجعدة دون أن تشيخ، والغابات الدائمة الاخضرار

ستجدد شبابها؛ ونهر الحقول

سيأخذ المياه دوماً من الجبال ويقدمها للبحار.

أما أنا، ففي كل يوم يزداد انحناء رأسي،

أسير، وحين تبرّدني هذه الشمس الضرحة،

أنصرف قريباً، وسط الغيطة،

من دون أن ينقص العالم الواسع والسعيد شيء.<sup>(١٠٨)</sup>

لا شك في أنه يمكننا دائماً أن نلاحظ أن الشاعر يعود، من خلال سلسلة  
من المتوازيات، إلى الموضوع المطروق المتعلق بالمقابلة بين خلود الطبيعة وقصر  
الحياة البشرية المحكومة بالشيخوخة والموت. ولكن لو تجاوزنا موقف المعلق  
وقرأنا القصيدة قراءة حقّة، أي بصوت عال، لنا وللآخرين، لاكتشفنا أن كل  
ما في النص يقود إلى البيت الأخير. على هذا المستوى، هل سيبقى للقصيدة  
«معنى» يمكن تحويله إلى مضمون فكري؟ لقد دخلنا تماماً، في الواقع، في  
عالم برليوز؟

على هذا، فإن الأثر الأدبي، وهو «تردد متواصل بين الصوت والمعنى»،  
لا يمكنه التخلّي تماماً عن التعبير عن المعرفة<sup>(١٠٩)</sup>، خلافاً لبعض التجارب  
التي تحاول التعامل مع الدال وحده، كتجربة الشعر الحرّفي. وتختلف المعرفة

المقصودة هنا عن المعرفة الواضحة التي يقدمها المنظور الشامل الذي يشبه الأثر الأدبي بالكون، أو المنظور الموسوعي الذي يحاول أن يجعل من الأثر سجموعاً من المعارف البشرية. فبعبارة أخرى، أو على الرغم من الأشكال التي درسناها، يمكن للأثر الأدبي أيضاً، من خلال النصوص التي ما زالت موضع أشكال لصعوبة ردها إلى الطابع التعليمي، أن يكون مكاناً لإنتاج معرفة مبعثرة موزعة لا تدرج في أي سعي منهجي.

ونعرض بعض الأمثلة التي يمكنها توضيح هذه العملية التي نراها أساسية في مسألة العلاقة بين الأدب والمعرفة. كتب بودلير في قصيدته «الجمهور»:

الجمهور، الوحدة: كلمتان متساويتان يمكن للشاعر التشط والمنتاج أن يحول الواحد إلى الأخرى. من لا يعرف أن يملأ وحدته لا يعرف أن يكون وحيداً داخل جمهور منشغل. الشاعر يتمتع بهذه الميزة التي لا تقارن وهي أن يكون ذاته وغيره معاً. فهو يدخل حين يشاء في شخصية كل واحد، كتلك الأرواح التائهة الباحثة عن جسد. كل شيء أمامه خلاء، وإن بدت بعض الأماكن مغلقة في وجهه فلأنها لا تستحق الزيارة في نظره<sup>(١١١)</sup>.

نحن هنا أمام نص يرفض، ظاهرياً، السمات المتعارف عليها في الشعر (الصور، ولو لم تكن غائبة، الإيقاع، المفردات الخاصة) ويعتمد نبذة النشر المستعمل في الأبحاث، وحتى في المباحث.

ولا بد أن تدهشنا طريقة بودلير في الإصرار على استنتاج «قانون» حول المقدرة النفسية والعقلية للشاعر القادر على تحويل المفاهيم المتناقضة شيئاً بالواحدة إلى الأخرى، وعلى إقامة معادلة بينهما، وعلى أن يكون ذاته وغيره معاً، وقد يعترض معترض بالقول إن هذا «القانون» ليس في النهاية سوى تأكيد، لأنه خلافاً لقوانين العلم حول العالم المادي والاجتماعي، لا يستند إلى أي اختبار للتثبت. ولكن هذا غير أكيد، لأن سائر المجموعة، مثل «أزهار الشر»، «تبيين» بطريقة معينة وفي العديد من القصائد، ما هو معلن حول تعدد شخصية الفنان وضرورة هذا التعدد الدائم كشرط لكل نشاط فني<sup>(١١٢)</sup>.

في مقطع قصير من رواية «الأبله» علق دوستوفسكي (١٨٢١-١٨٨١) على نسخة بظله فقال:

كانت الأزمة التي أصابته في الليلة السابقة خفيفة: فباستثناء السويداء وشيء من الثقل في الرأس وألم في الأطراف، لم يكن يشعر بأي انزعاج. وكان دماغه يعمل جيدا ولو أن نفسه كانت مريضة<sup>(١١٢)</sup>.

في الظاهر وخلافا لبودلير، لا يحاول دويستوفسكي هنا أن يبرز قانونا عاما. فكلامه كلام روائي عليم يطلعنا، على الطريقة التقليدية، بما يحدث في داخل الشخصية الروائية. ولكنه، انطلاقا من هذه الحالة الخاصة، يفتح أمام الفكر منظورا خصبًا جدا. فالتضاد بين مستويي المرض، «الدماغ» والنفس، يحمل على التأمل في طبيعة المرض العقلي وأسبابه، بعد التشديد الواضح على الفرق بين ما يعود إلى علم الأعصاب - هنا داء النقطة - وما يعود إلى علم النفس المرضي. هناك نوعان من المرض، مرض الدماغ ومرض النفس، ونوعان خصوصيان من آلام إنسان: بسطور قليلة رسم دويستوفسكي كل إشكالية المرض العقلي كما بيّنه تاريخ الطب من العصور اليونانية والشرقية القديمة إلى فرويد وخلفائه وخصومه، وكشف ترجّح التفسير والعلاج بين النموذج النفسي والنموذج العضواني.

ووصف جو بوسكيه (١٨٩٧ - ١٩٥٠) مرارا الحدث المأساوي الذي تعرض له إبان الحرب العالمية الأولى، في ٢٧ مايو ١٩١٨، الذي جعل منه شاعرا. وقد زوى هذا الحدث في كتابه «رسائل إلى السمكة الذهبية»:

اخترقتني رصاصة من جهة إلى جهة، ومن حسن حظي أنني بقيت بلا حراك. الجرح العصبي نفسه أدى إلى التهاب كلوي. [...] عشت في هاجس الموت قبل بلوعي الأربعين. إني أمحو هذه الفكرة: فالإنسان الذي ولد في يوم أصبحت صار اليوم في العشرين. وهو ولد ليفهمك، ليتقاسم معك الحياة. وجدت الميل الرائع إلى الفرّج، الذي كان قويا في حداثتي. والذي عليّ أن أتعامل معه بحذر بالغ مراعاة لصحتي<sup>(١١٣)</sup>.

أصيب جو بوسكيه برصاصة في النخاع الشوكي أقيت أطرافه السفلى مشلولة إلى نهاية حياته، وحكمت عليه بالآل يغادر غرفته في شارع فردان - أي رمزا - في كاركاسون. ولكن هذا الموت الجسدي، والنفسي على الأرجح، الذي حكم به الطب على شاب في التاسعة عشرة حوّل بوسكيه بعد ذلك إلى ولادة جديدة رائعة. فهذا الرجل المحروم من بدنه، والذي يعاني أوجاعا دائمة يخففها بالأفيون، كتب عملا ضخما ربما هو الأهم في القرن العشرين<sup>(١١٤)</sup>. وجاء هذا العمل امتدادا



لـ «العصر الذهبي»<sup>(١١٦)</sup> للأدب الأوكستاني، وموقعاً وفق جدلية falsa amor و fina amor، وجدلية<sup>(١١٧)</sup> trobar leu, trobar elus et trobar ric إنه عمل عاشق متيم بالنساء الخياليات وبالنساء الحقيقيات، وبينهن المرأة التي أسماها السمكة الذهبية والتي طبعت بعمق السنوات الاثنتي عشرة الأخيرة من حياته.

التجربة التي يرويها جو بوسكيه لصديقه لا صلة لها بأي موقف يرمي إلى تقديس الألم من منظور مسيحي أو رواقى. فهذه الحكاية تتحدث عن شيء مختلف تماماً. وتطرح أساساً مسألة العلاقة التي يمكن أن تقوم بين الجسد والوعي، وبين الجسد والحب. لا روحانية هنا: السلامة الجسدية شرط الحياة العقلية كما هي شرط الحياة العاطفية. والحرمان من الجسد لم يمنع انطلاق هذه الحياة بشكل وبقوة لم يعهدهما الشاب من قبل. في المقابل يتضمن النص تأملاً طويلاً في موضوع الحدود بين الحياة والموت، وي طرح سؤالاً مزدوجاً وأساسياً: متى يمكننا القول حقاً إننا نولد أو إننا نموت؟ لماذا يتحول الموت في بعض الأحيان. كذلك التي عاشها بوسكيه، إلى ولادة جديدة؟ وفي قصيدة طويلة بعنوان «التعساء». في الكتاب الخامس من «التأملات»، أعاد فيكتور هيجو تكوين موقف آدم وحواء فور مقتل هابيل تحت ضربات الحية قابيل. قال:

كانا يحلمان، ساهيين، من غير سماع ولا نظر،  
الأذن صمءاً عن هدير البحر الذي منه انطلق الإعصار،  
كانا ينتحيان بصمت طوال الليل، في الظلام؛  
جداً الجنس البشري، كلاهما كان يبكي.  
الأب يبكي هابيل، والأم قابيل<sup>(١١٨)</sup>

هنا أيضاً مثال معبر على الطريقة التي يفتح بها نص قصير باباً لاشكالية غنية جداً. فالشاعر يصف ضنى الوالدين الأولين المسحوقين بمقتل أحد ولديهما وبجريمة الولد الآخر في آن واحد. المشهد مفعج. وهيجو، المفتون بالجريمة والعقاب، يقابل بين هذين الوجهين من العذاب. ولكن البيت الأخير يقودنا إلى شيء آخر: الأب يبكي «هابيل» الضحية، والأم تبكي «قابيل» القاتل. ومن خلال هذه القسمة بين موقف الرجل وموقف المرأة يشير هيجو إلى نوع من خط انكسار يشق المجتمع منذ أقدم بداياته: فالرجل، لأنه أب، منح نفسه امتياز تجسيد القانون وتطبيقه؛ بينما

المرأة، لأنها أم، تعرف أن المجرم هو أيضا بائس، من جهة أخرى، إن قوة هذه الأبيات شديدة الضعالية لأن هيغو يعتمد صياغة لا تسمح بأن تؤكد إن كان ما يقدمه هو إثباتا لدور كل من الرجل والمرأة في المجتمعات البشرية أو هو، على العكس، تمن في هذا الشأن.

هذه الأمثلة القليلة، التي كان بالإمكان زيادة عددها، تكشف كيف يمكن للنص الأدبي أن ينقل المعرفة بطرق مختلفة جدا عما تستخدمه المؤلفات ذات المنحى الشامل أو المرتبطة بمشروع موسوعي. وتظهر المعرفة هنا، بصورة عامة، متقطعة، تحتويها نصوص قصيرة، وقد تعبّر بنية الأثر الكامل بدورها عن معرفة<sup>(119)</sup>، لهذا قد يمكننا الحديث عن معرفة متشظية، مجزأة، في مقابل شكل آخر للتعبير يؤثر التسلسل والاستدلال وحتى الطريحة.

من جهة أخرى، تملك هذه المعرفة المتشظية عددا من السمات. فصياعتها في الأساس تتبع من تجربة وجودية. ولا يهم في الحقيقة إن كان المؤلف عاش هذه التجربة أو نسبها إلى إحدى شخصياته. ما يهم في النهاية هو العملية التي تنتقل بها الذات من الممارسة إلى المعرفة، والتي تسمح بإعداد كوجيتو آخر غير ذلك المرتبط بالفلاسفة والعلماء. وهذه هي المسألة التي يصوب إليها ميشال سير في كتابه «Le Tiers-instruit»:

هناك شمسان شاملتان: العقل والألم. لم يعرف العلم بعد لغة النحيب. في هذا المكان المأساوي يبدأ عقل الثقافة الثالثة. (...) من هنا الكوجيتو المزدوج. نحن نفكر ونعرف، أنا أتألم (...) نحن نعرف من خلال المؤثر العاطفي<sup>(120)</sup> والعقل، غير المنفصلين، والشاملين، أحدهما في قلب العلم، والآخر في صميم الثقافة. نحن نفكر لأنني أتألم، ولأن هذا الألم موجود<sup>(121)</sup>.

يعبّر الأدب إذن عن كونية من طراز آخر، قائمة على تجربة خاصة لا يتحقق معناها كله إلا إذا وعت الذات التي تصوغها البعد الأنثروبولوجي للتجربة وحاولت تجاوز التخيّل للدخول في الرمزي. وفي هذا المنظور، لا تعود الذات ترى نفسها كوحدة مطلقة، ولا ترى غيرها كما يريد أن تراه بل من خلال ما هو مشترك بينهما. من خلال انتمائهما الواحد إلى البشرية باعتبار ما يكوّنها: الثقافة. هذا الطابع الكوني للمعرفة المتشظية يميل إلى

تجاهل منطق التماثل. وهو بذلك يقاوم الخطاب الذي ينتجه كل مجتمع عن نفسه والعرف الذي يحاول فرضه على أعضائه. ويفسر أيضا سبب تمكن القارئ من الدخول إلى نص موضوع في زمان ومجتمع مختلفين تماما عن زمانه ومجتمعه.

من جهة أخرى، لا تتخذ المعرفة المتشظية شكل التعبير عن حقيقة نهائية. فهي، كما رأينا في الأمثلة السابقة، تظهر أساسا من خلال نصوص تضم مفاهيم متناقضة في العرف وغير قابلة لأي توليف أو حدّ وسط. وهذا الطابع يسمح بكشف مفارقة أولى: الأثر الأدبي ينتج المعرفة انطلاقا من التجربة، انطلاقا مما يسميه ميشال سير «المؤثر العاطفي»، بينما تميل هذه التجربة منذ البداية إلى الانفصال عن الحس المشترك، خصوصا فيما يتعلق بتجربة الزمن. وقد أشار باشلار إلى هذه الظاهرة في كتابه «حدس اللحظة»:

في كل قصيدة حقيقية، يمكننا [...] أن نجد عناصر زمن ثابت، زمن لا يتبع القياس، زمن يمكن تسميته بـ «العمودي» لتمييزه عن الحس المشترك الذي يهرب أفقيا مع مياه النهر، مع الريح العابرة. من هنا المفارقة التي ينبغي التعبير عنها بوضوح: أن زمن الشعر عمودي، بينما زمن النظم أفقي. [...] أما قواعد النظم كلها فمجرد وسائل، وسائل قديمة. الغاية هي «العمودية»، إما الأعماق وإما المرتفعات: إنها اللحظة المجمدة حيث ترتب التزامنات يثبت أن للحظة الشعرية منظورا ماورائيا<sup>(١٢٢)</sup>.

رفض تجربة الزمن المشتركة والتشديد على «العمودية» يقودان الشاعر إلى العمل على «جمع الضدين في الازدواجية»<sup>(١٢٣)</sup>، لأن الشاعر الباحث «من اللحظة الشعرية [...]، من دون القبول بزمن العالم الذي يعيد الازدواجية إلى التناقض، والتزامن إلى التعاقب، [...] يرى الحدين في لحظة واحدة»<sup>(١٢٤)</sup>. ويستند باشلار إلى بيت من سونيتة «تأمل» لبودلير:

ومن أعماق المياه ينبثق الأسف الباسم<sup>(١٢٥)</sup>

فيعلق على ذلك قائلا:

البسمة تأسف والأسف يتسم، الأسف يعزّي. لا زمن من الأزمنة التي تعاقبت في التعبير هو سبب للآخر. وهذا دليل على خطأ التعبير عنها من خلال التعاقب الزمني، أي الزمن الأفقي<sup>(١٢٦)</sup>.



بهذا يرسم الكاتب إطارا لإشكالية: لأنه يصرّ على أن يجمع أفكارا ومفاهيم متباعدة أو متقابلة في العادة قائمة على مبدأ التناقض. ويبيّن هذا الطابع الجديد أن الفروق في النص الأدبي، حينما يكون له شكل المعرفة المتشظية، شبيهة بما في النص العلمي أو الفلسفي أكثر مما نظن للوهلة الأولى. لأن خلق وجود مشترك للألفاظ المتضادة هو شرط تقدم المعرفة، لأنه يسمح، كما يقول برغسون في «الفكر والمتغير» (١٩٢٤) بتجاوز مستوى التجربة الحسية:

ليس طرح السؤال اكتشافا بسيطا، إنه اختراع. الاكتشاف يتناول ما هو موجود، فعليا أو فرضيا، ولا بد أن يحصل عاجلا أو آجلا. بينما الاختراع يعطي الوجود لما لا وجود له، ولما كان سيبقى بلا وجود على الإطلاق. في الرياضيات، ومن باب أولى في الماورائيات، يقوم الاختراع غالبا على إثارة المسألة، على وضع الاصطلاحات التي تطرح بها المسألة. فطرح المسألة وحلّها يكادان يتساويان هنا: فالمسائل الحقيقية الكبرى لا تطرح إلا حين نجد حلّا لها (١٢٧).

يمكننا الحديث إذن عن قيمة كشفية للتفكك لها موقعها في قلب كل إشكالية حقيقية.

في المقابل، يمكن أن تتخذ المعرفة المتشظية شكل نهج فرضي استيعابي إذا عمد الكاتب إلى تحديد بعض مصطلحاته تحديدا دقيقا واستخلص منها نتائج منطقية. نجد هذا، مثلا، عند مالارميه حيث لفظة «لازوردي» أو «نافذة» لا تردّ القارئ إلى المعنى الشائع: فصعوبة الوصول إلى فهم كلمة «لازورد» في القصائد الأولى، تقودنا إلى فهم للصنيع الشعري مقطوع الصلة بما هو خارج النص. أما كلمة «نافذة» فقد فهمها الشاعر أولا، كما بيّن شارل مورون (١٨٩٩-١٩٦٦) في كتابه «مقدمة لتحليل النفسي لمالارميه» (١٢٨)، من خلال التماثل الذي يمكن إقامته بين شكل النافذة وبلاطة القبر «التي لا تمثل سوى بلاطة قبر المسيح وقد صارت شفافة» (١٢٩). كذلك نتبين من قراءة قصيدة «نسيم البحر» أن «السفينة البخارية التي تحرك صارياتها» لا تسير لدى مالارميه، خلافا لبودلير، إلى جنات غربية بل إلى الشرق. على مستوى آخر، يمكننا مقارنة طريقة مارسيل بروست في بناء كتابه، انطلاقا من المفهوم المزدوج «البحث عن الزمن الضائع» و«الزمن المستعاد»، بطريقة كلود موريyak في الكتاب الذي اختار تسميته «الزمن المتجمد». وفي هذا الصدد، يبقى

استخدام الكلمات في النصوص المعبرة عن معرفة متشظية قريبا مما أسماه ياسكال (١٦٦٢-١٦٦٣) «التعريف الهندسي»، الذي يقوم على إعطاء الشيء اسما مجردا من كل معنى، إن كان له معنى، فيصير له معنى هذا الشيء»<sup>(١٢٠)</sup>. علينا القبول، إذن، بأن الكاتب غير ملزم، بالضرورة، باستخدام الكلمات بالمعنى المتعارف عليه:

لهذا يبدو أن التعريفات حرة جدا، وليست موضع نقض. لأن من المسموح به جدا أن نطلق على شيء معين بوضوح الاسم الذي نشاء. علينا فقط أن نحذر من الإسراف في استغلال حرية إطلاق الأسماء، فلا نطلق اسما واحدا على شيئين مختلفين<sup>(١٢١)</sup>.

فما يهم، إذن، وما ينبغي أن يلفت انتباه القارئ هو التعريف الذي يعطيه الكاتب في البداية، علنا، للكلمات التي يستعملها، والقدرة على المحافظة على المنطق الداخلي في النص.

إن إنتاج هذا النوع من النصوص، المفتوحة على إشكالية، والتي تبرز ما قد يبدو للوهلة الأولى نقصا أو تناقضا، يكشف ميزة جديدة من مميزات النص الأدبي. فالمعرفة المتشظية تميل إلى التشديد، لا على العالم المادي أو الاجتماعي ككيان ذي معنى، بل على «العلاقات» بين العناصر. هنا أيضا يمكن أن نلمح تقاطعا مع النهج العلمي، يشير إليه عالم الرياضيات هنري بوانكاريه [١٨٥٤-١٩١٢].

العلم [...] هو أولا تصنيف، طريقة في تقريب الوقائع التي ترتبط برباط من القربى الطبيعية والخفية وتباعد بينها المظاهر. العلم، بتعبير آخر، هو نظام علاقات. والحال [...]، أن الموضوعية ينبغي البحث عنها في العلاقات؛ ولا جدوى من البحث عنها في الكائنات المنفصل بعضها عن بعض<sup>(١٢٢)</sup>. لا شك في أن بوانكاريه كان يتحدث عن تطور العلم. ولكن كلامه مفيد جدا لأنه يحدد ما هو مطلوب من الأدب لإنتاج المعرفة: على الأدب أن يتخلى عن كل منظور جوهرى (نسبة إلى الجوهرية كمذهب فلسفي) وأن يأخذ بنظرة تسعى باستمرار إلى كشف علاقات جديدة بين الكائنات والأشياء. لأن مدار النظر هنا هو مسألة «المعنى» الذي من شأن العالم أن يحمله: فهل هو قائم بصورة نهائية في الخصائص الكامنة في الواقع الخارجى. وبالتالي في «موضوعية» لا يرقى إليها الشك، أم هو، على العكس، قائم في نشاط الذات التي تبنيه من خلال أسئلتها ومقارباتها المتتالية؟

## المهرضة: فعل أو اسم؟

في ختام هذا التأمل الذي كان بالإمكان أن نتبع فيه مسالك أخرى، لفتنا بعض النقاظ. نشير أولا إلى أن المبدأ القائل بأن الأثر الأدبي (والفني) هو غاية نفسه، بالصيغة التي استخدمها بودلير أو فلوبير في خمسينيات القرن التاسع عشر والتي أصبحت فيما بعد إحدى سمات خطاب الحداثة، لم يتم قبوله من غير ضوابط. فإدانة «التعليم» لا أثر لها في قطاع واسع من النتاج الروائي الذي، من زولا إلى سارتر، ومن رومان رولان إلى كامو، ومن مارلو إلى أليجو كاربنتييه، حمل مهمة كشف الواقع وتحديد الخيارات والقيم في المجال السياسي أو الاجتماعي.

ولكن هذه الإدانة لم تخلُ من غموض. وقد قصد بها بودلير الآثار الأدبية في زمانه التي كانت تسعى إلى الدفاع صراحة وبطريقة مبسطة، عن طروحات سياسية أو اجتماعية أو دينية، محافظة كانت أم تقدمية. وحين أطلق بودلير هذا المبدأ، حين عارض لويس فيو وجورج صاند معا، أغفل إحدى أهم وقائع القرنين التاسع عشر والعشرين: تطور الرواية وعلاقتها بالواقع. والحال أن لا شيء يثبت أن الرغبة في تمثيل الواقع تختلط مع الرغبة في تقديم طريقة.

وعلى خطى بودلير وفلوبير رفضت «الرواية الجديدة»، بين عامي ١٩٥٠ و١٩٧٠، كل ميل روائي إلى تمثيل الواقع وتفسيره وتقديم المعلومات عنه. مع ذلك لا يمكن أن ننكر أن قارئ رواية تولستوي أو دوس باسوس أو بربوس أو زويغ أو مارلو أو طاغور يكتسب معلومات عن العالم الذي رسمه المؤلفون، والذي يتضمن تشريحا تاريخيا أو جغرافيا للفئات الاجتماعية وللأحداث الخاصة. فهل علينا أن ندين هذه القراءة المرجعية، بحجة السذاجة، كما يدعونا النقد الجامعي؟ لا اعتقد ذلك شخصا، لأن النقد الذي غالبا ما يدعي العلمية سيتكرر لنفسه إن أخذ يتجاهل ويرفض الممارسات الفعلية في القراءة.

فضلا عن ذلك، لم تحظ وجهة نظر بودلير بالمقابلة إلا ضمن دائرة محدودة نسبيا داخل المجال الأدبي: دائرة الطليعيين في العالم الغربي. والحال أن من الصعب القبول تماما بمبدأ لا معنى كبيرا له في آداب العالم الأخرى، خصوصا تلك التي تطوّرت في نطاق المستعمرات السابقة، فأبي



معنى للغائية الذاتية للأدب عند كتّاب أفريقيا وآسيا الذين بدأوا يكتبون في نهاية القرن التاسع عشر في ظل ظروف مختلفة كثيرا عن ظروف زملائهم الغربيين؟ في غياب مثل هذا السؤال كان النقاد الغربيون يميلون إلى الظن بأن المطالبة السياسية والثقافية، وإدانة الاستعمار، واعتماد الالتزام قاعدة لعمل الكاتب، لا تسمح بوضع هذه الآداب على مستوى أدب الحداثة. وهذا خطأ فادح في التفسير: لأنه مهما كانت المنزلة التي تحتلها الرغبة في إدانة الاستعمار، والدفاع عن الثقافات المغلوبة، وكشف الحقيقة، فإن هذه الآداب ولدت أيضا - وخصوصا - من الرغبة في إحلال خطاب المستعمر (بفتح الميم) محل خطاب المستعمر. وهذا التنافس على امتلاك الخطاب الشرعي يشهد لمن فاتته أن يتذكر، على الحالة الشفهية لهذه الآداب.

وخلافا لما يميل النقد إلى قوله في غالب الأحيان، فإن الممارسة النقدية الفعلية تكشف أن القراءة هي تحصيل معلومات، هي غرق القارئ في عالم بجهله. وتشهد كتب السير بوضوح على عملية الاكتشاف هذه، خصوصا على مستوى العلاقة بين الثقافات. أن نقرأ كتاب «اليوم الأخير لحكوم عليه» لفيفكتور هيغو هو أن ندخل إلى عالم السجون والعقاب في القرن التاسع عشر. وأن نقرأ «الإنسان الأول» لألبير كامو هو أن نفهم لماذا لم تصبح الجزائر مجتمعا حقيقيا. وأن نقرأ «البيت والعالم» لطاغور هو أن ندخل إلى تاريخ الكفاح القومي البنغالي ضد السيطرة الإنجليزية في نهاية القرن التاسع عشر، وأن ندخل كذلك في إشكالية النزاع بين القومية والقيم العالمية.

مع ذلك، هناك مسألة تطرح حول طبيعة المعرفة الإيجابية القائمة في الآثار الأدبية التي يبلغها الإنسان من خلال التعمق. وفي هذا الصدد، وكما رأينا خلال هذا الفصل كله، ينبغي أن نتذكر أن لكلمة «معرفة» معنيين. فالكلمة يمكن استعمالها كاسم فتدلّ عندئذ على علم إيجابي قائم: شخص يثبت معرفته، كتاب يشتمل على معارف في هذا المجال أو ذاك. والكلمة يمكن استعمالها كفعل فتدلّ عندئذ على العملية التي يتمّ بها تدريجا تكوين المعرفة الإيجابية.

هذا التمييز أمر أساسي، لأنه يسمح في النهاية باكتشاف نوعي المعرفة اللذين يمكن وجودهما في النص، ويمكن للقارئ تحصيلهما. هناك مؤلفات تعلمنا الوقائع، وتقلّ إلينا المعرفة الإيجابية عن هذا المجال أو ذاك. وهناك

مؤلفات أخرى تنمّي فينا الفعل الذي تتكوّن من خلاله هذه المعرفة الإيجابية. الأولى تركّز على المضمون، والأخرى على عملية التساؤل والتفسير. وقد يفيدنا النظر إلى الاختلاف العميق في هذه المسألة بين مارسيل غيول (١٨٩٨-١٩٥٦) وهمباتيه با (١٩٠٠-١٩٩١). فقد صمّم غيول كتابه كعالم في السلالة فلنا منه أن عليه الاقتراب أكثر فأكثر من «الأفريقيّة الحقيقية» تمهيدا لبلوغ نوع من النواة الصلبة الأولية - بالتحديد العالم «دوغون» - لهذا وضع لعمله هدفا هو التعبير عن مضمون: فقد كان البحث الأنثروبولوجي يقوم إجمالا، بطريقة ساذجة إلى حد ما، على كشف كنز مخفي<sup>(١٣٢)</sup>. في المقابل، لم يتوقف الكاتب المالي همباتيه با عن التفكير. وهو العارف بمجتمعات غرب أفريقيا، بأن الحقيقة الوحيدة التي تستحق البحث عنها هي الكلام، فجعل من الكلام ومن تفسيره الغرض الأساسي لبحثه<sup>(١٣٣)</sup>. يمكننا أيضا أن نقارن بين رواية لزولا تكون فيها المعرفة، كمضمون، بارزة محدّدة مسمّاة، ورواية له أخرى، كـ «الغذاء الأرضي»، التي تشدّد على التساؤلات. ولا شك في أن هناك، بالنسبة إلى هذه المسألة، نوعين كبيرين من الآثار، بحسب ما يجري التشديد على مضامين معرفية قائمة أو على عملية تكوّن المعرفة. وهاتان السمتان لا تكمنان كلياً في الآثار نفسها، بل يمكن لفعل القراءة نفسه أن يركّز على المضمون في بحثه عن عملية تكوّن المعرفة، أو يشدّد على عملية تكوّن المعرفة في بحثه عن المضمون.



## القراءة، قراءة الآخر

لا شك في أن القراءة هي أكثر الممارسات الأدبية تكرارا وشيوعا واتصافا بالمباشرة. فالكتاب، حتى الكبار منهم، والنقاد، حتى أكثرهم علما، كانوا (وغالبا ما يبقون) «مجرد» قراء. وشيوع القراءة يجعل منها أساسا من أسس نظرية الأدب، ويجعل من القارئ عاملا أساسيا في تفسير التصوص. لم تتعرض هذه الفكرة البديهية يوما للشك، ولكنها بقيت مبخوسة القدر نسبيا في أوروبا بسبب الموقع الرئيسي المعطى للمؤلف في القرون الثلاثة الأخيرة. لهذا غاب التكافؤ عن المزدوج couple مؤلف / قارئ زمنا طويلا. كما أن النظرة السائدة إلى القارئ كمتلق سلبي حملت قسما كبيرا من النقد على اعتبار دوره في العملية الأدبية، ثانويا، وتجريديا غالبا، وربما تكون الأسئلة التجريدية - من نوع: ما الجمهور؟ هل للقارئ (بال التعريف) وجود أو ينبغي علينا البحث عن قراء (بصيغة التكثير والجمع)؟ أين نجد آثارا موضوعية للقراءة؟ - هي التي كونت، وما زالت تكون، العائق الأساسي لإدخال القراءة وعلم اجتماع القراءة في البحث الأدبي.

لا أستطيع أن أفهم كما كنت قبل قراءته، فكيف أصم صوته؟

اندريه جيد



[illegible][illegible]

॥ ६८ ॥ ॥ १९६८ ॥ ॥ १९६८ ॥ ॥ १९६८ ॥

أعمال مؤرخي الكتاب والنشر والمختصين بالبليوغرافيا، تدريجاً، على المقاربات الاجتماعية التاريخية، فانتقلت بذلك من «تاريخ الكتاب» التقليدي إلى تاريخ مواز يتناول القراء وطرقهم في مواجهة المكتوب<sup>(١)</sup>. وقادتهم دراستهم الجامعة للتغيير والتطور اللذين طرأ على نظام النشر وطرق توزيع المكتوب والمطبوع وتكيفه مع المجتمع، إلى إعادة الاعتبار، جزئياً على الأقل، وخلافاً لمشروع البنيويين، لمفهوم القصد: يسعى المؤلف والناشر، إلى غاية محددة تظهر في الكتابة وفي شكل المطبوع. وقد منح هؤلاء مكانة مرموقة لدراسة مادية هذه الأشياء، ورأوا في تنوعها أثراً دالة على تطور قراءة الكتاب عبر الزمن.

وتابع علماء الاجتماع - وخصوصاً اجتماع الثقافة - اهتمامات مؤرخي العقلية وعلماء الأنثروبولوجيا، فقدموا مواد تفكير مهمة في هذا المجال. وبعدهما كان الكاتب الكبير أو الناقد المشهور (الذي كانوا يرسمونه أو يصورونه في حرم مكتب تحول إلى مكتبة) يظهر، حتى الأمس القريب، بمظهر المرجع والنموذج، بدأنا نشهد ولادة موضوع جديد للدرس، هو «القراءة العادية»<sup>(٢)</sup>. وهي إحدى نتائج مفهوم «النشاط الثقافي»، وقد ظهرت في السبعينيات بتأثير من أوغسطين جيرار<sup>(٣)</sup> وبول بورديو<sup>(٤)</sup> وميشال دو سرتو (١٩٢٥ - ١٩٨٦). فتقديم وصف للنشاط، هو عملية استنباط لذات، تلك التي سماها ميشال دو سرتو «الإنسان العادي».

أهدي هذا البحث إلى الإنسان العادي. البطل الشائع. الشخصية المنتشرة. السائر الذي لا عد لأمثاله. [...] هذا البطل المجهول قادم من بعيد. إنه وشوشة المجتمعات. وهو في كل زمان يسبق النصوص. لا ينتظرها. يهزأ منها. ولكنه يتقدم في تمثيل الكتب له. وهو يحتل شيئاً فشيئاً قلب المشاهد العلمي، تركت كشافات النور الممثلين ذوي الأسماء والنسب الاجتماعي وتحولت صوب كورس الممثلين الصامتين المحتشدين على الجوانب، ثم تثبتت على الجمهور<sup>(٥)</sup>.

وسواء تركزت الأبحاث في علم اجتماع القراءة داخل أطر مؤسسات القراءة كالعائلة<sup>(٦)</sup> والمدرسة والنشر والمكتبات<sup>(٧)</sup>، أو اتخذت شكل دراسات أحادية الموضوع، أو انحصرت في فئة بعينها - العمال الشباب<sup>(٨)</sup>، الباحثين عن العمل، المتقاعدين، السجناء<sup>(٩)</sup>، الطلاب، المعلمين<sup>(١٠)</sup>، أو تناولت ظاهرة

معقدة وغامضة كالأمية<sup>(١٢)</sup>، فإنها أظهرت حيوية لا شك فيها خلال السنوات العشرين الماضية<sup>(١٣)</sup>. ولا يقتصر هذا الاتجاه على فرنسا بل يعم العالم الغربي بمجمله.

لم يكن أهل الأدب، سواء منهم اللسانيون أو المختصون بالأدب، بعيدين عن هذا التفكير، فقد استعاروا من العلوم الإنسانية الأخرى عددا من الإشكاليات، واستبطنوا لها أدوات ملائمة لمجالهم. من ذلك، مثلا، مفهوم «التلقي» ذو الاتجاهين الرئيسيين: التلقي كعملية اجتماعية تاريخية مرتبطة بـ «أفق انتظار» محدد ثقافيا (هانس روبرت جوس)<sup>(١٤)</sup>، والتلقي كعملية استباق تقوم على بنى اللغة وعلى «موسوعية القارئ الشخصية» وتصب في ظاهرة التأويل عند النقطة التي ينتهي فيها قصد الكاتب وقصد القارئ (امبرتو إيكو)<sup>(١٥)</sup>. وفي الحالين تأخذ هذه المناهج في حسابها أن النصوص لم تتوقف عن التجاوب، والتقاطع وبث صداها بطرق مختلفة على مدى تاريخ الأدب والثقافة. وفي هذا تلقي مفهوم التناص الذي صار شائعا، أو مفهوم «تجاوز النص» كما حدده جيرار جينيت في بداية الثمانينيات:

أقول اليوم، وبصورة أوسع، أن هذا الأمر هو تجاوز النص، أو التعالي النصي للنص، وهو ما حددته سابقا بشكل تقريبي إفي كتاب Introduction à l'architexte بأنه «كل ما يضع النص في علاقة، ظاهرة أو خفية، بتصوص أخرى»<sup>(١٦)</sup>.

كيف يمكننا أن ندرك التلقي الفردي الصامت عموما؟ كيف نجمد ما هو بطبيعته هرور ومتلاش ودائم التبدل وصائر إلى النسيان؟ هكذا يصطدم المختصون بالأدب وزملاؤهم من العلوم الإنسانية الأخرى بالصعوبات الكامنة في كل مقارنة للقراءة التي يصفها عالم الاجتماع جان كلود باسرون بأنها أحد أكثر الأفعال الأدبية تعددا في الشكل<sup>(١٧)</sup>. القراءة عمل فردي ولكنه عرضة لمحددات جماعية وتاريخية، وواجب المختصين بالأدب أن يبحثوا عن آثار هذه المحددات، وهناك أسباب مادية واضحة تجعل من الأسهل لنا أن نرسم صورة الكاتب القارئ من أن نرسم صورة القارئ العادي. فنحن لا نملك فقط النتائج «المنجز» المتمثل بالكتب المطبوعة، بل إننا احتفظنا وجمعنا، على الأقل بالنسبة إلى القرنين الأخيرين، الوثائق والكتابات التي تركها عدد كبير من مشاهير الكتاب<sup>(١٨)</sup>. إن مقارنة هذه الكتب بهذه المواد الخام - كالمسودات،



والمخطوطات، والنسخ الأولية. والمخطوطات والرسائل - تعطي فكرة عن قراءات الكاتب بل عن مصير هذه القراءات. فما أطلق عليه في الماضي، بسذاجة، تسمية «المصادر» تحول بفضل النقد التكويني إلى رصد لطرق تمثيل القراءات وامتدادها في الكتابة.

أما التحليل الاسترجاعي الذي يقوم به النقد وتاريخ النشر فهو يساهم، خصوصا إذا تقاطع مع الكتابات الحميمة والخاصة أو مع وثائق رسمية<sup>(١٢٢)</sup>، في تحديد أفق انتظار القراء العاديين في مرحلة ما أو مجتمع ما أو طبقة ما؛ إن إعادة تكوين أفق الانتظار كما كان في زمن تأليف الأثر وتلقيه يسمح أيضا بطرح أسئلة كان الأثر يجيب عنها، وبإثباتي باكتشاف نظرة القارئ إلى الأثر وقهمه له. إن اتباع هذه الطريقة يخلصنا من التأثير الدائم اللاواعي تقريبا الذي تمارسه معايير المفهوم التقليدي أو الحديث للفن على أحكامنا الجمالية، ويعطينا من السير الدائري المتمثل بالعودة إلى «روح العصر»<sup>(١٢٣)</sup>.

لا شك في أن الكتابة والقراءة عمليتان لا تتفصلان، ولكنهما لا تتساويان أيضا، فالأولى مجمدة ومحددة والثانية غير معينة في الغالب، وتقديرية، ولا حدود لها. والمفارقة في نظرية القراءة وعلم اجتماعها هو أن معظم المعلومات التي نملكها عن القراءة مردها إلى استقرار الكتابة (سواء بسبب المبدعين أو النقاد أو القراء «العاديين»). وكل تحليل للتلقي يصطدم بالضرورة تقريبا بهذه الحدود: ليس بالإمكان الاعتماد على شائعة واهية وثرثرة حول التبادل الشفهي والمخالطة الاجتماعية إلا متى تجمدت وتم تدوينها خطأ. إن «نقد الصالونات» الأثير عند تيبوديه (١٨٧٤-١٩٢٦)<sup>(١٢٤)</sup> لم يعيش - إذا استثنينا المذكرات الحميمة والرسائل - إلا في المقالات والوقائع الصحفية المطبوعة. واليوم أيضا، يكاد لا يبقى أثر (من من الأفراد يسجل بانتظام البرامج الأدبية التلفزيونية والإذاعية؟) من النقد المباشر العابر والاجتماعي الذي خلق الحياة في المحليات الأدبية من خلال وجوه المؤلفين المدعويين وردات فعلهم. وربما تكون منابر النقاش على الأنترنت قادرة على خلق بعد جديد وقابلية للاستمرار لهذا النقد الذي يمارسه القراء العاديون.

ومع أن القراءة أصبحت موضوعا شرعيا إلا أنها لم تشكل مفهوما مستقرا ومحددا بدقة في نظام النقد الأدبي، فما ينطبق على مفهوم الأدب ينطبق بعض الشيء في الواقع على مفهوم القراءة. لا شيء مألوفاً مثله

ولا شيء، في النهاية، غير محدد مثله. وقبل السبعينيات بدأ الناس يتحدثون عن «قراءات»، متأثرين بالاصطلاحات المسرحية التقنية والتطبيقات التأويلية في علم النفس التحليلي والنقد الأنجلوسكسوني. وبدأ الحديث عن «قراءة أدبية»، وهي عبارة دخلت إلى فرنسا في السبعينيات ولكنها لم تشع إلا في التسعينيات (ونستخدمها اليوم ظانين أحياناً أنها كانت دائماً من مفرداتنا<sup>(٢١)</sup>) وتتناول في آن واحد الطابع الأدبي للنص المقروء والمنهج النقدي المعتمد في قراءته. وربما يكون ذلك علامة على أهم التغييرات الثقافية: فما يفوت الرؤية المؤسسية يفرض نفسه علينا بقوة البديهة. فنلاحظ ذات يوم أن القارات قد انجرفت أبعد مما سجلناه من حركتها.

عام ١٩٧١ دشّن أرمان كولين، بإشراف فيليب سوليه الذي كان في حينه أستاذاً محاضراً في جامعة باريس الخامسة، مجموعة من سلسلة U2 بعنوان «قراءات». وقدم الناشر في الصفحة الأولى روح ومشروع هذه السلسلة التي أراد منها أن تكون شيئاً جديداً، فأوضح، من خلال استخدام منتظم للشولتين، الجودة النسبية لهذا المصطلح المعتمد في التلقي والنقد الأدبيين: تبتغي هذه السلسلة الجديدة إذن:

١- إعادة رسم مغامرة أثر كاتب عبر أجيال متعاقبة [...] وقد وضعت «قراءات» النقد العلمي مع سواها: مراسلات، إخراج، أداء الممثلين، اقتباسات مختلفة.

٢- تأمين توثيق غني من خلال إعادة نشر النصوص الأساسية لكل قراءة، وهي نصوص صعبة المنال غالباً.

٣- تبيان، وإن أمكن تفسير، تطور هذه القراءات المرتبط بتطور العقلية وحوادث التاريخ وتقدم العلوم الإنسانية.

٤- ضمان معاملة تفضيلية «للقراءات»، وبالتالي تعويد القارئ على مناهج النقد المعاصر المختلفة. [...] <sup>(٢٢)</sup>.

بعد ذلك بنحو ثلاثين سنة دعت ميشيل توريه عدداً من المؤلفين إلى إطلاق عنوان «قراءات» على مجموعة من المؤلفات النقدية ضمن سلسلة «المتعلم الفرنسي» التي تصدر بإشرافها عن المنشورات الجامعية في مدينة رين<sup>(٢٣)</sup>. إنها قراءات في مؤلفات لاروشفوكو، في كتاب «خواطر متتزه متفرد» لروسو، في رواية «طريق الضالندر» لكلود سيمون، في مؤلفات رونسار... إلخ،

## القراءة، قراءة الآخر

تشكل باقية من النصوص النقدية تعرض قراءات مختلفة، أي ردات فعل وتفسيرات وتعليقات، تتناول الكتب أو المؤلفين المذكورين، في كتاب «قراءات في بيكيت»<sup>(٢٧)</sup> الذي أعدته توريه بنفسها لم تجد حاجة إلى تبرير مشروع النشر الذي تتولاه أو أن تستخدم القوسين المزدوجين لتحديد المعنى. أما قراؤها (الذين لا يختلفون عمن يتوجه إليهم فيليب سوليه) فيعرفون بلا شك ما تعنيه القراءة والقراءات في نطاق الدراسات الأدبية الجامعية. والمقصود بذلك، كما يشير القسم الرابع من الكتاب (عنوانه «قراءات وتأويلات»)، هو تأويل أو، بكلام أعم، حزمة من التأويلات.

من جهة أخرى، ذكرت طبعة عام ١٩٧٨ من «معجم روبير الكبير»<sup>(٢٨)</sup> ثمانية مداخل لمادة «قراءة»، لا يحيل أي منها صراحة إلى التأويل النقدي للكتابات ولا تشير إلى احتمال جمع الكلمة على «قراءات»<sup>(٢٩)</sup>. ولكنه يذكر سريعاً في مادة (قرأ) Lire معنى خاصاً («أستاذ يقرأ لطلابه نصاً أو كتاباً [انظر: شرح، أول]»)، مشدداً، كما فعل بالنسبة إلى كلمة Lexis، على المعنى الاستعاري الذي يدفع إلى ربط فعل القراءة بعلم للتفسير:

٥- استعارياً ومجازياً: فك الرموز: معرفة (المستتر) بواسطة علامة خارجية. ذاك القادر على القراءة في تاريخ البشرية. قرأ في السماء، في النجوم (انظر: منجم). قرأ الطالع، مستقبل فلان في خطوط يده، الفنجان، النجوم... يعرف أن يقرأ في الزهور، أي يعرف لغة الزهور، قرأ خطوط اليد... [١٠٠]

- مجازياً: ميز، تعرف كما من خلال علامة. انظر: اكتشاف، ميز، تعمق: قرأ في نظراته.

فالمعجم يذكر بقدّم استعارة «كتاب العالم» تكرار استعمالها، وبطبيعة ووسائل فك رموزها من خلال العلامات المرتبة في الكون<sup>(٣٠)</sup>. وهذا ما تشهد به جملة من الناس ومنهم السر توماس براون في كتاب (Medici Religio) الصادر عام ١٦٤٣:

وهكذا، هناك كتابان استقي منهما لاهوتي: فإلى جانب الكتابات المتعلقة بالمطلق، هناك كتاب يتعلق بالطبيعة. هذا المخطوط الكوني المفتوح أمام الجميع، والمعروض أمام أعين الكل. فمن لم يجد المطلق قط في الكتاب الأول يكتشفه في الكتاب الآخر الذي كان كتاب الوثنيين المقدس ولاهوتهم...



ولا شك في أن الوثنيين كانوا يعرفون كيف يجمعون الحروف الرمزية ويقرأونها أفضل منا، نحن المسيحيين الذين يلقون نظرة استهانة على هذه الحروف الهيروغليفية العادية ويقللون من شأن الغذاء اللاهوتي الذي يوفره امتصاص زهور الطبيعة<sup>(٣١)</sup>.

إن الانزلاقات المتعددة التي تنقلنا من الإدراك وفك الرموز والتعبير الشفهي عن العلامات إلى التأويل النقدي والنظري، سهلة التفسير. ولكنها تبين كم يمكن للقراءة أن تتحول إلى نقطة التقاء، إلى تقاطع لفروع علمية متعددة.

### أطاليب القراءة

يشكل الترميز أو التصوير المجازي إحدى أهم طرق القراءة التأويلية في التقاليد الغربية، وهي تختص بالعالم الوثني والمسيحي على السواء. ويشير هانس روبرت كورتيوس (١٨٨٦-١٩٥٦) إلى أن الصراع بين الفلسفة والأدب (انظر الفصل الثالث: الأدب والمعرفة) كان أحد التناقضات العقلية الضاغطة التي واجهها أهل العصور القديمة. وفي غياب اللاهوت الفعلي والنظام الكهنوتي، جعل اليونانيون من هوميروس الصورة المثلى لعصورهم القديمة والمرجع الأساسي لثقافتهم وتقاليدهم. ولكن، هل ما زال يستحق مكانه في المدينة الفاضلة بعدما ثبت أنه لا ينقل بالضرورة الحقيقة والأخلاق والمعارف العلمية؟ ما نفع حين نرى المشاعر اللا أخلاقية والفضة تحرك أبطاله وآلهته بينما يبقى شعره مرجعاً أساسياً لنقل الثقافة المدرسية؟ هكذا هي الأسئلة التي طرحها أفلاطون (نحو ٤٢٧-٣٤٧ قبل الميلاد) بشيء من الحدة في كتابه «الجمهورية»:

إليكُم أيضاً أموراً لا ينبغي أن تؤمن بها، ولا ينبغي أن نسمح بروايتها: أن تزييه ابن بوسيدون وبيريتوس ابن زوش اندفعا، كما يقال، في أعمال خطف رهيبة، أو أن ابنا آخر من أبناء الآلهة أو أبناء الأبطال قد تجرأ على ارتكاب أفعال شائنة ومدنسة، على طريقة الحكايات الكاذبة التي ننسبها اليوم إليهم! اجبروا بالأحرى الشعراء على أن يعلنوا إما أن هذه الأعمال ليست من فعل الأبطال وإما أن هؤلاء ليسوا من أبناء الآلهة. ولكن امنعوهم من أن يقولوا الأمرين معاً، امنعوهم أيضاً من إقناع شبيبتنا بأن الآلهة تفعل الشر وأن الأبطال لا يفضلون سائر البشر بشيء<sup>(٣٢)</sup>.

من أجل حماية الأخلاق وحب الجمال والعلم والتقاليد، ابتكر اليونانيون تسوية هي القراءة الرمزية: هناك حقيقة عليا محتجبة، ولكنها تشير إلى نفسها، تحت غطاء غير كامل. وواجب القارئ الذي يقوم بالتأويل أن يكشف الغطاء عنها. إن فهم التأويل كفك للرموز، وهو يلائم كثيرا حساسية القدماء للنبوءات والعرافة. بسطته لاحقا العصور الرومانية المتأخرة ليشمل فيرجيل، ثم أوفيد، ثم مجمل المؤلفين الكبار «الوثنيين» ثم توسع بانتشار المسيحية وبقي راسخا إلى منتصف عصر الأنوار، وهذا هو سبب بقاء هوميروس في نظر راند من رواد علم الآثار وتاريخ الفن الكلاسيكيين، مثل وينكلمان (١٧١٧-١٧٦٨)، «أكبر أساتذة الحكمة»:

ينبغي أن تكون إلياذته كتاب الملوك والأوصياء، والأوديسة كتاب الحياة البيتية، ليس غضب أخيل ومغامرات عوليس سوى ثوب التكرار. فهو ميروس يحول آراءه في الحكمة والأهواء البشرية إلى صور حساسة، فيعطي لأفكاره جسدا ويمتحنها الحياة، وذلك بفضل الصور الجذابة<sup>(٢٢)</sup>.

ينطبق الأمر نفسه على المفهوم المسيحي للكتاب المقدس. فقد انطلق التأويل من تطبيق فيلون (نحو سنة ٢٠-٥٤)<sup>(٢٣)</sup> - اليهودي الإسكندراني الإغريقي - القراءة الرمزية على القسم اليهودي من الكتاب المقدس («العهد القديم»، كما يسميه المسيحيون<sup>(٢٤)</sup>)، فلما انتقل إلى المنظور المسيحي جعل من «العهد الجديد» اكتمالا للوعود الرمزية التي تضمنها العهد القديم. إن الأثر الرئيسي للقراءة الرمزية، وهي كما رأينا تتجاوز كثيرا حدود العصور القديمة والوسيطة وقد اكتفينا هنا بوصفها في بعدها البسيط، هو أنها رسخت القراءة كتأويل وربطت بها فعل النقد ربطا لازما. أما أثرها الثاني فهو أنها وحدت نصوصا وآثارا متنافرة: فزال الفصل بين المدنس والمقدس، وبين القديم والمعاصر، لأن النصوص كلها في النهاية ينبغي أن نحيلنا إلى الحقيقة الواحدة التي تصورها.

لقد واصلت كتب المختارات الفرنسية التذكير مدة طويلة ببعض الصفحات التي خصصها ديكارت (١٥٩٦-١٦٥٠) للقراءة في بداية كتابه «خطاب في المنهج». وهذه الصفحات تبين، على طريقتها، كم أن نظام الرموز الجامع بات غير فاعل، وأن دمج النصوص والعصور وطرق القراءة، ترك مكانه لأنواع جديدة وطرق جديدة في فنون القراءة، واسترجع ديكارت

بالذاكرة تعليمه الاساسي، فوصف القراءة الدنيوية، قراءة نصوص العصور القديمة خصوصا، بـ «مآثر التاريخ البطولية» و«طريف الحكايات»<sup>(٢٦)</sup>، أن نقرأ يعني أن نحادث الغير (انظر الفصل الأول: «الاتصال الأدبي»)، يعني أيضا أن نسافر<sup>(٢٧)</sup> ونتعلم، في الزمان والمكان:

يتشابه الحديث مع أبناء القرون الخوالي والسفر. ويحسن بنا أن نعرف شيئا عن أخلاق الشعوب المختلفة لكي يكون حكمنا أصح، ولكي لا نظن أن كل ما يخالف عاداتنا نافه ومناقض للعقل، كما اعتاد أن يفعل من لم يسافروا<sup>(٢٨)</sup>.

هذه الحرية التي تفهم القراءة «محادثة» و«سفر» تكشف عن وجود نوعين من القراءة مرتبطين بنظامين متقابلين من النصوص ويتطلبان قواعد مختلفة. فمن جهة، هناك القراءة المتמادية والمتنقلة والاستكشافية، من دون قيد ولا نهج خاص، التي تجمع بين الفضول والتعلم والمتعة، ومن جهة أخرى، هناك القراءة المجتهدة والبطيئة والمكررة. هناك قراءة الشعر والرواية، وهناك قراءة الكتاب الرصين. ولا شك في أن ديكارت ينصح بتصفح كتاب الفلسفة «كرواية» أولا، ولكن علينا بعد ذلك أن نكشف ما فيه من غموض (ولا نتردد في تدوين الملاحظات على صفحات الكتاب)، وبأن نرفع هذه النقاط الغامضة من خلال القراءة المكررة، التامة أو الجزئية:

لدي أيضا رأي يتعلق بكيفية قراءة هذا الكتاب، وهو أن يتصفح القارئ كأنه رواية، من دون أن يركز انتباهه كثيرا أو أن يتوقف عند الصعوبات التي يصادفها فيه، ليعرف بصورة إجمالية ماهية المواد التي عالجتها، وبعد ذلك إذا وجد هذه الصعوبات جديرة بالنظر وكان عنده الفضول لمعرفة أسبابها يمكنه قراءة الكتاب مرة أخرى لكشف بقية الأسباب، ولكن عليه أن لا ينفر ثانية إن لم يتمكن من معرفتها في كل الكتاب، أو إن لم يفهمها كلها، يكفي أن يدون خطأ بالقلم تحت المقاطع التي يجدها صعبة، ويتابع القراءة إلى النهاية، ثم، إذا أعاد قراءة الكتاب مرة ثالثة، أجرؤ على الاعتقاد بأنه سيجد حلا لمعظم الصعوبات التي عليها سابقا بالقلم، وإذا بقيت بقية فسيجد لها حلا بإعادة القراءة<sup>(٢٩)</sup>.

هناك خطر، في رأي ديكارت، بقيت الكنيسة والمدرسة الجمهورية<sup>(٣٠)</sup> تحذران منه إلى وقت قريب، وهو ضياع القارئ. فالقراءات المتعددة وغير المختارة والتي لا تفصل بينها فسحة زمنية تقوده إلى الضياع<sup>(٣١)</sup>، وفي نظر



ديكارت، يخيم ظل الكيشوتية<sup>(١٢)</sup> (التي تشكل البوفارية نسخة حديثة ومؤنثة منها) على هذا العمل، وصعوبة مراقبته قد تترك القارئ النهم يندفع فيه من دون حدود إلى حد الجنون، أو على الأقل يبعده عن المعقول وعن المعايير الاجتماعية:

ولكن إن صرف القارئ وقتا طويلا في السفر يصبح غريبا في بلاده، وإن كان كثير الفضول لما كان يمارس في القرون الماضية يصبح جاهلا لما يمارس في زمانه. ففضلا عن أن الحكايات تجعله يتصور العديد من الأحداث المستحيلة كأنها ممكنة الحدوث، فإن التواريخ، حتى أشدها صدقا، تبدل أو تضخم قيمة الأشياء لتجعلها جديرة بالقراءة أو، على الأقل، تحذف دائما تقريبا الظروف القليلة الأهمية والقليلة الشهرة؛ مما يجعل الباقي غير ما هو، ويجعل من يطبقون أخلاقهم على العبر التي يستخلصونها من التاريخ معرضين للوقوع في مبالغات شخصيات رواياتنا الشبيهة بمبالغات بالادين Paladin، ولرسم أهداف تتجاوز قواهم<sup>(١٣)</sup>.

وكما نرى، لا يعطي ديكارت للقراءة في النهاية سوى مكانة متواضعة. فهو يعترف بقيمتها ولكنها تبقى في نظره محدودة، لأن الممارسة الجذرية للتفكير هي التي تؤدي في النهاية إلى الثورة التي يتطلع إلى قيادتها.

يبدو الأمر على خلاف ذلك عند سبينوزا (١٦٣٢-١٦٧٧) الذي، بعد ثلاثين سنة من سلفه، عرض بتوسيع أسس تأويلية عصرية علمانية المنحى في كتابه «مبحث لاهوتي سياسي»: غاية هذا المبحث تحديد قواعد البحث التاريخي والنقدي في نص الكتاب المقدس بغية تحديد أسس حرية التفكير في الدولة العادلة. والحال أن تحديدا كهذا يتطلب سلسلة من المقاربات النظرية والفيلولوجية التي تبدو لنا اليوم أساسية. لا يعترض سبينوزا، حذرا وقناعة من غير شك، على قدسية الكتابات المقدسة، ولكنه يؤكد أن في الإمكان تأويلها على قاعدة «النور الطبيعي». خلافا لـ «النور الفائق للطبيعة»<sup>(١٤)</sup>. وهذا يعني فك الحلقة الرمزية، والقول بأن النص المقدس ليس مغلقا على نفسه لأن في الإمكان درسه بأدوات عقلية ولغوية مماثلة لتلك التي نستخدمها للتصوُّص الديني.

وبعدما ذكر سبينوزا أن الخلاص الفردي يمر بالإيمان والأعمال وليس بعلم الكتابات المقدسة، اقترح صراحة - من خلال التأكيد أن

الكتاب ليس له قيمة سحرية - أن يكون وضع النص المكتوب مرتبطا بالقارئ وتدييره. وانطلاقا من ذلك يكون تلقى النص على أنه مقدس أو ملحد أو دينوي فقط:

إذن، إذا قرأنا قصص الكتابات المقدسة وأمنا بها من دون التنبيه إلى العقيدة التي تبتغي نشرها من خلال هذه القصص، ومن دون أن نصحح حياتنا، فهذا يشبه تماما أن نقرأ القرآن أو الشعر المسرحي أو، على الأقل، الوقائع الحقيقية، بالروحانية التي يقرأ بها عادة الإنسان العامي<sup>(١٥)</sup>.  
والنتيجة اللازمة عن تنوع النص تبعا لعقليات القراء وأوضاعهم هي أن القارئ يحتاج إلى معرفة هوية المؤلفين - وأنه بالتالي قادر على الحكم على مقاصدهم. وهكذا يذكر سبينوزا أن كل تفسير لا بد أن يأخذ السلطة في حسابه، لأن تطلعات القارئ وقدراته متنوعة، ولأن نصوصا مختلفة الطابع والقصد قد تستخدم «قصصا متشابهة جدا»:

غالبا ما يحدث أن نقرأ قصصا متشابهة جدا في كتب شديدة الاختلاف فنحكم عليها أحكاما متنوعة تبعا لتنوع آرائنا في مؤلفيها. أذكر أنني قرأت في كتاب أن رجلا يدعى رولان فورييه اعتاد أن يطير على ظهر مسخ مجنح، وأن يحلق في المناطق كلها كما يحلو له، وأن يقتل بنفسه عددا كبيرا من الرجال والعمالقة، وسوى ذلك من الأشياء الغريبة التي لا يقبلها العقل بأي شكل كان. قرأت عند أوفيد حكاية مماثلة جدا منقولة عن الفرس، وحكاية أخرى في كتب القضاة والملوك عن شمشوم (الذي قتل بيده ومن غير سلاح ألف رجل) وعن إيليا الذي كان يطير في الفضاء ووصل إلى السماء في عربة من نار تجرها الخيل. أقول إن هذه الحكايات متشابهة، مع ذلك نحكم على كل منها حكما مختلفا: فالمؤلف الأول لم يقصد أن يروي سوى الترهات، وروى الثاني أشياء ذات فائدة سياسية، وروى الثالث أشياء مقدسة. وما يقنعنا في هذه الأحكام هو الرأي الذي كونه عن مؤلفيها. وهكذا يتبين أن معرفة المؤلفين، الذين كتبوا أشياء غامضة أو مبهمه، ضرورية قبل كل شيء لتأويل كتاباتهم<sup>(١٦)</sup>.

لا جديد في الإشارة إلى أهمية أخذ مقصد المؤلف والنوع الكتابي في الاعتبار عند البحث عن مقاصد الكتاب وتأثيره، فسبينوزا يكتفي هنا بالتذكير بتقاليد أواخر العصور القديمة التي استعبدت في القرون الوسطى

واستند إليها دانتى (١٢٦٥-١٣٢١) عندما اقترح نوعاً من «التفسير الذاتي للنص» في الإهداء الذي يرافق كتاب «الفردوس»:

في بداية كل عمل فكري doctrinale opus ينبغي أن نتحرى عن ستة أشياء: الموضوع والمؤلف والشكل والغاية والعنوان والمجال الفلسفي<sup>(١٥٧)</sup>.

فضلاً عن ذلك، ساهم عصر النهضة في إرساء طريقة الفيلولوجيا في معالجة النصوص القديمة - دنيوية أم مقدسة - كقاعدة للتأويل. فحين أشار سبينوزا إلى أن نهج الفيلولوجيا النقدية (وخصوصاً ما تعلق بتعيين الكاتب أو الكتاب المحتملين لنصوص الكتاب المقدس وبرسم تسلسلها التاريخي) يمكن تطبيقه على مجمل النصوص الخطية، فإنه كان يتبع التقليد الذي أخذ يشكك تدريجاً بالقراءة الرمزية منذ بداية عصر النهضة. فمن عهد قريب كان كل نص دنيوي أو مقدس يميل إلى إعلان كمال الرسالة الإلهية. أما بعد ذلك، فصارت النصوص كلها قابلة للنظر وفق مناهج النقد التاريخي والفيلولوجي. أبعد من الانقلاب في تراتبية النصوص، فتح سبينوزا الطريق، رغماً عنه تقريباً، أمام تعديلات أخرى في المنظور النقدي. فقد أوضح ظاهرة مركزية في وجهة نظرنا، وهي أن طبيعة النص ترتبط، جزئياً، بنظرة القارئ وظروف الاتصال. ومع أن سبينوزا يثبّر أن ذلك شخصياً، فإن التاريخ المقدس يمكن قراءته كمجموعة من الحكايات.

على صعيد النظرية الأدبية يوحي هذا الانتقال بأن تصنيف النصوص لا يمكن أن يشكل أفقاً مغلقاً أمام النقد: فمن شأن القراءة أن تغير وضع (أو نوع) النص الذي كنا نحسبه لا يمس، لأن التقليد اعتمده وصنّفه. وهكذا أضيف قصد القارئ إلى قصد الكاتب وقصد الكتاب. واتجه الميل من القراءة التفسيرية، أو من حلم القراءة التفسيرية، إلى التلقي وإلى التفسير الذاتي، الشخصي، المتأثر بالظروف التي تحيط بالقارئ الذي تحول إلى ناقد.

### صورة الناقد القارئ

يفرق تيبوديه بين ثلاثة أصناف من النقد، فهناك نقد الصالونات الذي ألمحنا إليه آنفاً، والنقد المحترف، وأخيراً نقد الأساتذة. وبعبارة أخرى: النقد المرتجل والاجتماعي، ونقد المناير - المصادر عن المعرفة العلمية والخطب والجامعة.. ونقد الكتاب والمبدعين، هذا التقسيم الأولي له طابع إجرائي، ولكنه



لا يعطي فكرة عما تشترك فيه هذه الأصناف الثلاثة، ولا يبين خصوصاً التركيبات المحتملة بين ميزاتها الخاصة. فعلى سبيل المثال، كيف نصنف نقد ميشال بيتور بعد مؤلفاته النقدية المفتوحة والمكتملة كمجلدات «الفهرست»<sup>(٤٨)</sup> الخمسة، أو «أبحاث في الأبحاث»<sup>(٤٩)</sup>، أو «أبحاث حول المحدثين»<sup>(٥٠)</sup>، أو «كلام مرتجل عن بلزاك»<sup>(٥١)</sup>؟ أهو نقد إبداعي؟ لا شك في ذلك. ولكنه أيضاً نقد محترف، نقد أستاذ حتى لو رفضت الجامعة الفرنسية في الماضي أن تعدّه من أساتذتها. ف وراء الاختلاف تشترك هذه الأصناف النقدية بأنها تنطلق من قراءة، وتثقل هذه التجربة كتوصية. يمكن أن يكون هذا النقل نوعاً من مشاطرة الحب (أنا أحببت كذا، اقراء أنت فيحبه كلانا)، أو من الفرض العقدي أو التعليمي (هذا النص مهم لهذا الأمر أو ذاك، ينبغي أن تعرفوه وتعلموا سبب أهميته)، أو من نقل التجربة الإبداعية (باسم مفهوم معين للأدب، إليكم كيف يتردّد صدى هذا الكتاب في نفسي عندما أكتب بدوري).

ويدهي القول إن النقد هو ردة فعل على قراءة، وفي الغالب كتابة عن قراءة. ويضيف إميل فاغيه (١٨٤٧-١٩١٦)، أستاذ كرسي الشعر الفرنسي في السوربون بعد سنة ١٩٠٦، إلى ذلك في كتابه «فن القراءة» أن النقد وساطة تعليمات أولاً ثم تأويل وأن من شأنه أن يوجه القارئ:

ما دور الناقد إذن؟ أن يجعلنا نقرأ المؤلف من وجهة معينة. [...] ولنتكلم على طريقة بونالد الذي يرى كل شيء مثلاً ويرى في كل ثلاثية وسيطاً، تتألف القراءة من شخصيات ثلاث: الكاتب والقارئ والوسيط، والناقد هو هذا الوسيط<sup>(٥٢)</sup>.

في هذا المنظور يكون نموذج القراء (بل القارئ النموذجي) هو مونتاني (١٥٣٢-١٥٩٢) كما صورته لنا فاغيه أو آلان (١٨٦٨-١٩٥١):

إن مونتاني مهمل. فهو يتسلى بنسخ قصائد الشعراء والتعليق عليها باسترخاء إلى أن تأخذ عقبة ما بتلابيبه. عند ذاك يصبح حيواً وشديداً، فيدهش، وينفذ. ومن يقرأ مونتاني يسرّ معه، ويشعر باندهفاع مفاجئ كاندفاعه<sup>(٥٣)</sup>.

ولا شك في أن صورة مونتاني كجامع، بصفات مختلفة، لأنماط النقد الثلاثة- نقد القارئ ونقد المبدع ونقد عشير النصوص العظيمة - هي التي رسخته في التقليد الفرنسي، وخصوصاً في المدرسة الجمهورية، كنموذج

للققاد. هذا فضلاً عن أن لجوءه إلى التمثيل واهتمامه بالسياسة والحكمة والحرية - «مع التغلبين هو من بكر ومع البكريين هو من تغلب» - جعلاً منه أيضاً نموذجاً، إن لم يكن مثالاً، للحركة والمرونة اللتين تسمحان بتأويلات مختلفة. والحال أن مونتاني القارئ («إنه قارئ، قارئ رائع»، كما يذكرنا تيودور<sup>(٥٦)</sup> يدهش المراقب من وجوه كثيرة. لأن هذا «الشريف الرضي من عهد هنري الثالث»، حسب عبارة فولتير<sup>(٥٧)</sup> الموحية والمقلوبة تاريخياً، واجه نموذج القارئ المتبحر وفرض مكانه صورة الهاوي الذي يحدد إطار قراءة فردية متميزة ومعتدلة<sup>(٥٨)</sup> هذا هو غرض الفصل العاشر من الكتاب الثاني من «المباحث» (عنوانه «كتب») الذي يرسم صورته كقارئ<sup>(٥٩)</sup>. فقد حدد نفسه أولاً كغير محترف ورفض أن يجعل من القراءة مطلقاً ما أو موهبة:

لا شك عندي في أنه يحدث لي غالباً أن أتحدث عن أشياء تكون معالجتها أغنى وصحتها أوفر عند أرباب المهنة [...] من يبحث عن العلم إن كان الصيد أمام بيته، لا شيء مما أفعله قريب من الاحتراف [...].

أتمنى أن أفهم الأشياء تماماً، ولكني لا أريد أن أشتري هذا الفهم بسعره العالي. فخطتي أن أمضي ما تبقى من عمري في الراحة لا في الجهد. فلا شيء عندي يستحق أن أتعب رأسي لأجله، حتى العلم، مهما غلا ثمنه.

لا أبحث في الكتاب إلا عن اللذة التي توفرها تسلية شريفة، وإذا درست فإني لا أبحث إلا عن العلم الذي يتناول معرفة الذات ويعلمني كيف أموت جيداً وكيف أعيش جيداً<sup>(٥٨)</sup>.

من البحث عن «اللذة» و«الفرح»، ومن رفض المواظبة «الجادة»، نشأ فن لقراءة قائم على استبعاد الكتب الشديدة الصعوبة أو العسيرة على الفهم:

الصعوبات، إذا ما صادفت منها أثناء القراءة لا أقضم أظاهري، بل أتركها حيث هي، بعد أن ألقى عليها نظرة أو اثنتين، فإن أطلت الوقوف خسرت وضاع الوقت: لأن طبعي تلقائي. وما لا أراه من الوهلة الأولى يقل احتمال رؤيته عند الإصرار. لا أفعل شيئاً من دون لذة، والإصرار يضلل فكري ويحزنه ويضجره [...] إذا أغضبني كتاب ملت إلى سواه، ولا أكتب على كتاب إلا إذا بدأ يدركني الملل من الفراغ<sup>(٥٩)</sup>.

بعد ذلك يعرض مونتاني محتويات بل قائمة بموجودات مكتبته من المراجع، من الكتب التي ترسم كالمرآة المقعرة صورة من يستعملها. إنها نوع من

الترتيب الشديد الأهمية من وجهة تاريخ الكتاب ونظرية الأدب والعقليات. فقد وضع مونتاني تصنيفا يقابل بين «الكتب الممتعة فقط»<sup>(٦١)</sup> و«درسي الآخر الذي يخلط المتعة بالمزيد من الثمار»<sup>(٦٢)</sup>. الصنف الأول، صنف المتعة الصرفة، يشمل أساسا الشعر اللاتيني واللاتيني الجديد (وقصصا مثل ديكامبيرون، ومؤلفات رابليه) ويكشف من خلال التعداد والتعليقات إثارا للنصوص القديمة على الحديثة. ويبدو استبعاد الروايات والأدب الخرافيين واضحا: نضع جانبا أماديس الغالية (نموذج الروايات التي كسفت دون كيشوت بعد سنوات قليلة من نشر «المباحث») و«رولان الغاضب»، وحتى «تحولات» أوفيد التي أحبها كثيرا في طفولته<sup>(٦٣)</sup>. في المقابل حجز مونتاني في مكتبته المثالية مكانا ممتازا لفيرجيل، ولوكريس، وكاتول، وهوراس، وفيدر، ولوكين الذين استند إليهم في نقاط كثيرة لإدانة كثرة «المبالغات العجيبة الأسبانية والبتراكية بل المغالاة الخفيفة والمعتدلة التي زينت كل الكتب الشعرية في القرن التالي»<sup>(٦٤)</sup>.

في الصنف الثاني من القراءة يأتي بلوتارك في الطليعة «منذ أن صار فرنسيا»<sup>(٦٥)</sup> وسينيك. لم يحب مونتاني شيشرون، بل أثنى على المؤرخين «فهم يجمعون السهل والممتع» وعلى الحقيقة النفسية والإنسانية في السير «لهذا أفضل بلوتارك على كل من عداه». ثم عرض قائمة المفضلين عنده بدءا بالعصور اللاتينية القديمة وانتهاء بالمؤرخين الجدد والمعاصرين في إيطاليا وفرنسا. وفي ختام هذا العرض الذي قدمه لمكتبته يكشف مونتاني، كناقدا، الآراء والملاحظات التي دونها على هامش كتبه كما يدون المرء في المذكرات الحميمة:

عن صديقي فيليب دوكمين<sup>(٦٦)</sup> أقول: «تجد عنده لغة ناعمة ممتعة وبسيطة إلى حد السذاجة...»

عن مذكرات السيد دوبليه<sup>(٦٧)</sup>: «يسرني دوما أني أطالع ما كتبه هؤلاء الذين يحاولون العمل كما يجب...»

هذا الانتقال من حميمية القراءة الخاصة الضيقة إلى نشر القراءة النقدية يميز جيدا أصالة كلام مونتاني. أصالة في اختيار القراءات أيضا، وفي وضع القارئ كما يبين لنا الفصل الثالث من الكتاب الثالث، وعنوانه «المعاشرات الثلاث». فمونتاني يؤكد أن القراءة، رغم تقديره الكبير لها، تأتي عنده في المقام الثالث بعد الصداقة ومعاشرة النساء. وفردة مونتاني القارئ،



كدت أقول حدثته، تقوم بلا شك على تنويع كثافة القراءة. فهناك تناوب بين فترات القراءة وفترات عدم القراءة، شرط أن يبقى الكتاب في متناول يده، حاضرا على الدوام:

إنني لا أخدم بها، في الواقع، سوى من لا يعرفها. أستمتع بها كما يستمتع البخلاء بكنوزهم لأنني أعرف أنني أتمتع بها متى يحلو لي: إن نفسي تمتلئ وتغبط لهذا التملك. لا أسافر من دون كتب، لا في السلم ولا في الحرب. مع ذلك قد تمر بضعة أيام، بل بضعة شهور، من دون أن أستعملها<sup>(٦٧)</sup>.

وفي سياق تذكر مونتاني قراءاته في القصر، يقدم لنا وصفا مشهورا لـ «مكتبته»، مكان الحميمية، المختلئ المشرف على المنزل كله، وربما يوفر لنا إحدى أولى مناسبات التطهير لأهمية «الغرفة الخاصة» التي ستكون أثيرة عند فيرجينيا وولف<sup>(٦٨)</sup>:

يأس عندي من ليس له في منزله مكان يختلي فيه، يناجي فيه نفسه، يختبئ فيه! إن الطموح يجازي أصحابه بإبقائهم دائما معروضين كالتماثيل في السوق: «الثروة الكبيرة عبودية ثقيلة magna servitus est magna fortuna» ولا حق لهم بالانسحاب ولو تقاعدوا<sup>(٦٩)</sup>.

هناك ميزات أخرى تبين المسافة الفاصلة بين مونتاني القارئ ومونتاني العالم التقليدي. فقراءته غير المركزة متقطعة أيضا بالنزهات، ولا تجري في الليل، ولا تولد فكرة جمع الكتب وشرائها بانتظام. إنه، باختصار، نقيض مجنون الكتب الذي يحمله شرهه للقراءة على أن يقفل على نفسه وينعزل عن الناس. بهذا المعنى يمكن أن يظهر مونتاني كنموذج للاعتدال، يجمع بين المثال الأرستقراطي القائم على التسلية والحرية وبين الممارسة الديمقراطية القائمة على المعرفة والمواظبة. ولا تطاله تهمة الادعاء والعوى وخصوصا الانعزال عن العالم والحياة الذي يشغل دائما على القراء المحترفين، هؤلاء «القاعدين» الذين رأى فيهم سارتر أكلة جثث الموتى، وقال عنهم:

علينا أن نتذكر أن معظم النقاد هم من البشر الذين لا حظ لهم، وأنهم لحظة هموا بالسقوط في اليأس وجدوا مكانا ضيقا هادئا كمكان حارس المقبرة. الله يعرف إن كانت المقابر هادئة، وإن لم تكن أمتع من المكتبات، [...] تتبعث منها رائحة خفيفة تشبه رائحة الأقبية وتجري فيها عملية غريبة قرر الناقد أن يسميها قراءة<sup>(٧٠)</sup>.

بعد تنويع مونتاني نموذجاً للقراء والنقاد، بقيت المسألة الأساسية: ما حصة نصوص الآخرين في إبداعه؟ فهذه الاستشهادات التي ترصع «المباحث»، لأن هذا الكتاب هو أيضاً يوميات قراءة (أو بالأحرى يوميات مكتوبة انطلاقاً من القراءة)، هذه «الأزهار الغريبة»، ملتبسة في نهاية المطاف، وعلى وجه التأكيد أقل بساطة مما نتصور. فمونتاني الذي يطالب بحق الامتناع عن القراءة<sup>(٧١)</sup>، ينادي أيضاً بأن يبقى على طبيعته عندما يستشهد بسواه:

ومثلما يحق لأحدهم أن يقول عني أنني اقتصررت على جمع الأزهار القريبة، ولم أقدم من نفسي سوى الخيط الذي نظمها. لقد أعلنت للرأي العام أن هذه الزينة المستعارة تلازمي. ولكني لا أريدها أن تغطيني، وتخفيني: فهذا يخالف تصميمي على ألا أظهر سوى ما هو خاصتي، وما هو كذلك بالطبيعة. ولو أنني وافقت نفسي، مهما يكن، لكنت تكلمت وحدي بصوت منخفض<sup>(٧٢)</sup>.

لم يكف مونتاني عن تأكيد دينه لمن يعتبره مثالا له، أي سقراط وبلوتارك، وذلك لكي يؤكد أيضاً أن قراءته انتهت إلى إبداع. وهذا ما فهمه فولتير الذي يمكننا أن نتساءل - مثل كثيرين من قراء مونتاني (كجيد وبيتر، مثلاً) - عما إذا كان يصف نفسه من خلال «هذا الرجل الساحر»:

أي ظلم صارخ أن نقول إن مونتاني لم يفعل سوى التعليق على القدماء! إنه يستشهد بهم في الوقت المناسب، وهذا ما لا يفعله المعلقون. وهو يفكر، وهؤلاء السادة لا يفكرون. وهو يدعم أفكاره بأفكار كل الأقدمين الكبار، ويحكم عليهم ويجادلهم ويحادثهم، ويحادث قارئه، ويحدث نفسه، إنه أصيل دائماً في طريقة تقديم الأشياء، وواسع الخيال، ومصور، وما أحب فيه أنه يعرف دائماً أن يشك<sup>(٧٣)</sup>.

الشك أصل، أو بالأحرى نتيجة، الفعل النقدي، لأن الحكم - بحسب المعنى الاشتقاقي لكلمة نقد - يفترض أن تفحص، أن تسأل، وأن تنهم. لهذا لا يمكن أن يقوم النقد من دون قراءة وتأويل وتكوين النص. فقبل فاليري بكثير، وفي سياق تأكيد أنه «لا يوجد معنى حقيقي للنص»<sup>(٧٤)</sup>، ذكر مونتاني بهذا البعد من أبعاد القراءة الذي يأخذ بالمعنى الذي تحمله الصدقة (الاتفاق) أو الغضب (الإلهام):

الالتصاقات الشعرية التي تخطف الكاتب بعيدا عن ذاته، لماذا نسبها نحن إلى التوفيق ما دام يعترف بنفسه أنها تتجاوز كفايته وطاقته، ويقر بأنها آتية من خارج ذاته، وأنها لم تكن بمقدوره. [١٠٠] إن دور الصدفة ظاهر يوضح في كل هذه المؤلفات، لما يوجد فيها من الطلاوة والجمال، لا وجودا مقصودا وحسب بل من غير قصد أيضا. والقارئ المتمكن يجد في الكتابات غالبا كمالات غير تلك التي وضعها الكاتب ولاحظها، وينسب إليها معاني ووجوها أغنى<sup>(٧٥)</sup>.

### بحث القارئ

لا يمكننا اعتبار الرواية البوليسية - أو ما سماه بو (١٨٠٩-١٨٤٩) «قصص المأحكة» - في الأدب المعاصر<sup>(٧٦)</sup> مجرد ظاهرة حكاية (على حدود الأدب) أو حصرها ببعدها الكمي (لننظر إلى رفوف محلات بيع الصحف أو أكشاك<sup>(٧٧)</sup> محطات القطار في فرنسا). فهذه الرواية، القائمة على التوقع والتحقيق، تستجيب، في الواقع، لاهتمامات متجذرة في القراء وتكشف، بصورة أنفذ من كثير من أنواع النصوص الأدبية، أهمية موقع القارئ في تلقي الكتاب وتكوينه.

عند التوقع يواجه القارئ تركيبة من العناصر التي عليه تخمينها، والتي تفاجئه دائما في النهاية. ويتابع التحقيق، عبر إحدى الشخصيات في الغالب، فينتقل بين البطء في سير التحقيق ومآزق المنطق الاستدلالي في الاستنتاج والاختصار اللامعين أحيانا، والتداعي المؤكد أو القليل الاحتمال. وإذا استعرنا أسلوب أمبرتو إيكو الذي اشتهر برواية الألغاز بعد كتابته «اسم الورد»<sup>(٧٨)</sup>، فإن الرهان هو فعلا رهان «القارئ في الحكاية» والطريقة التي يبني فيها النص افتراضاته ويستدعي «قارئًا نموذجيًا»:

إن قارئ «أوديب» [سوفوكليس] النموذجي مطالب بالمشاركة في عمليات كشف العلاقات التي كان أوديب، كشخصية، مدعوا لكشفها - والتي أنجزها مع بعض التأخير. بهذا المعنى، حين تروي بعض النصوص السردية قصة شخصية ما، فإنها توفر معلومات دلالية تداولية للقارئ النموذجي الذي تروي له الحكاية. ولنا أن نعتقد بأن هذا ما يحصل تقريبا في كل نص سردي، وربما في نصوص أخرى غير سردية. «هناك حكاية تروي عنك» (De te fabula narratur)<sup>(٧٩)</sup>.



يملك قارئ الرواية البوليسية، بنوع من العقد الضمئي، وعيا واضحا لعنصرين: أنه سيعجز عن إيجاد الحل، وأن عليه أن يبذل كل ما بوسعه للبحث عنه متتبعا للمحقق أو الضحايا، بحسب الحالة. هناك في الأدب البوليسي أيضا بعد لعبي (متعلق باللعب) مؤكد: فهو يقوم على تمثيل لعبة، وعلى محاولة (غير مجدية) تركيب مريكة (puzzle)، أو الخروج من متاهة، أو حل لغز، من دون تعريض الحياة للخطر، لأن الأمر لعبة، ولكن بشكل مشوق لأن من الصعب تجنب كل أنواع الإسقاط<sup>(٨١)</sup>. وهناك بعد لعبي أيضا يتمثل في افتتان الرواية البوليسية بكشف السر، أو اللغز، أو الأحجية، أو «الملحة» وهو الاسم الذي كان يطلق في القرن التاسع عشر على كل التسليلات المرتبطة بالتلاعب بالكلمات أو اللغة.

إن تعاضل قوة علوم الإنسان، وخصوصا التحليل النفسي كخطاب تأويل يسبق المعرفة (والعلاج)، شرع طرق التحقيق وأبرز الاهتمام الواجب بإلاؤه لغموض اللغة والتداعيات التي يستجلبها، وفي هذه الحال لا يدهشنا أن الأدب البوليسي كان مناسبة لتقاطع مثمر جدا بين الأدب والتحليل النفسي<sup>(٨٢)</sup>. فقد بنى جاك لاكان (١٩٠١-١٩٨١) إحدى أشهر دراساته انطلاقا من «الرسالة المسروقة» لإدغار بو<sup>(٨٣)</sup>. في المقابل، وربما بصورة أشد إثارة للدهشة، حاول «رجل أدب» هو بيير بيار، خلال قراءته أغاتا كريستي<sup>(٨٤)</sup>، «تطبيق» الأدب على علم النفس التحليلي. والمقصود عنده هو أن يبين أن النص الأدبي يسمح بفهم، وحتى بإغناء، بعض المفاهيم المفاتيح في منهج علم النفس التحليلي. وهذا ينطبق خصوصا على المسائل التي لا يبيتها التأويل. لماذا نكتفي، إذن، بخلاصات المحقق وحدها مع أنها لا تستفيد مجمل الافتراضات التي تسمح المعلومات ومنطق النص بإبدائها؟ إن قراءة من دون رأي مسبق لرواية «مقتل روجيه أكرويد» تظهر وجود ثلاثة جناة محتملين في حين أن المحقق بوارو يشير إلى واحد فقط هو الراوي. هذا للتذكير بأن كل نص هو عاص على التفسير وأن واجب القارئ أن يتبين كيفية تشكل هذه العvisيان.

إن التباس منطق اللغة، الذي يبدي ويخفي في وقت واحد، يولد شرعية المقول وضرورة عمله. هذا يصدق على الحلم<sup>(٨٥)</sup>، واللغز ومشتقاته، والوحي، والتلاعب بالألفاظ<sup>(٨٦)</sup>، والأحجية. لأنه حتى بالنسبة إلى الأحجية الثقافية هناك حاجة إلى عراف، غامض بطبيعته، وإلى تأويل، يأتي متأخرا جدا في

العادة. وهكذا تلتقي الأحجية بعمل الرمز، فتضمن أن ما يبدو مستحيلا يتحقق، شرط تفسير كلمات النبوءة تفسيراً ملائماً. «لا شيء يولد من امرأة يمكن أن يؤدي ماكبث»، هذا ما أكدته الشبح للجنرال الشجاع الخائن قاتل الملك، «لن يهزم ماكبث إلا يوم تتساق غابة برنام الكبيرة دنسينام وتتقدم لمقاتلته»<sup>(٨٦)</sup>. ولا بد للنبوءة أن تتحقق: فبينما كان ماكبث، الذي دفعته تنبؤات السحرة إلى الاستيلاء على عرش اسكتلندا، محاصراً داخل قلعته في دنسينان، رأى الفرق المعادية تتقدم متسترة بالغصون قبل أن يقتله مكدوق، المولود قبل أوانه والمسلوخ عن صدر أمه، في معركة فردية. وهكذا خسر ماكبث بسبب وسيط الوحي الذي قاده إلى أقصى التهور بعدما أوهمه بحماية كاذبة. وتكرر الأمر، بكلام مختلف، مع أوديب وجولييان المضيف ومعظم الذين تم تبنيهم إلى مصير مأساوي فأسرعوا إلى تحقيقه معتقدين أنهم يتفادون حصوله. هذا لأن الحقيقة، كما يبين كليمون روسيه، واحدة لا مزدوجة:

الحدث المنتظر يصادف نفسه، فتقع المفاجأة: لأننا ننتظر شيئاً مختلفاً ولو مشابهاً، ننتظر الشيء نفسه ولكن بشكل آخر. [...] يقع الحدث المنتظر فتكتشف عندئذ أن ما كنا نتوقعه ليس هذا الحدث بالذات، بل حدث آخر ذو شكل مختلف. نحن أننا ننتظر الشيء نفسه ونكون في الحقيقة ننتظر شيئاً آخر<sup>(٨٧)</sup>.

من يحسن تقديم تفسير ملائم وأحادي المعنى للوقائع سوى ذاك الذي وضع اللغز<sup>(٨٨)</sup> من ناحية البناء الأدبي، تقوم الأحجية، والرواية البوليسية التي هي توسيع لها، على طريقة بناء استرجاعية حدد إدغار بو خطوطها الأساسية في مقالة نشرها عام ١٨٤٦ وترجمها بودليير بعنوان «تكوين قصيدة»:

إن كان من شيء واضح، فهو أن أي مخطط جدير بهذا الاسم لا بد أن يرسم طريق النهاية قبل أن تمس الريشة الورق. فمن خلال النظر إلى النهاية يمكننا أن نعطي المخطط شكله المنطقي والسببي الضروري - بحيث تتجه الحوادث كلها، وخصوصاً الأسلوب العام، نحو تفصيل الغاية.

ولاحظ إدغار بو «وجود خطأ جذري في الطريقة المستعملة عموماً لتأليف الحكاية»، فانتقد ممارسة معظم الكتاب الذين يكتفون باختيار الموضوع من دون أن يحسبوا حساباً، عند وضع المخطط، لضرورة تحديد التأثير المقصود:

واضعا الأصالة نصب عيني (لأنها خيانة للنفس أن نخاطر بالتخلي عن وسيلة لإثارة الاهتمام بمثل هذا الوضوح وهذه السهولة)، أقول بادئ بدء: ما التأثير الوحيد الذي علي اختياره في الحالة الحاضرة من بين كل التأثيرات والانطباعات التي من شأن العقل، أو بتعبير أعم النفس، أن يتلقاها<sup>(١٩)</sup>؟

إن بناء النص انطلاقا من التأثير المقصود هو، بلا شك، إشراك القارئ في مشروع الكتابة. فبعيدا عن الجدل حول لا وعي الكاتب<sup>(٢٠)</sup>، أو حول «لا وعي النص»<sup>(٢١)</sup> وهي الفكرة الأحدث والأخصب، فإن ميزة أدب وسطاء الوحي، أو أدب اللغز، أو الأدب البوليسي، بل ميزة الأدب بمجمله هي أنه يذكرنا بأن كل كتاب أدبي هو إوائية تسعى إلى التلقي.

أشار أمبرتو إيكو خلال تحليله واستعادته لنص عنوانه «سيدة باريسية حقة» - وهو فانتازيا جنونية وضعها ألفونس إليه (١٨٥٥-١٩٠٥) ونشرها في جريدة «القط الأسود» عام ١٨٩٠ - إلى الطابع النموذجي لمخطط هذا الكتاب الذي يتطلب قراءتين على الأقل، وقارئين متواليين، الأول، ساذج بالضرورة - مهما بلغ ذكاؤه وثقافته - مطلوب تضليله وخداعه لأن نص ألفونس إليه لا يتوقف عن استدراجه إلى الضلال بتشجيعه على إضافة معلومات من عنده قصد جعل القصة قابلة للقراءة، القارئ الثاني (الذي يتولى إعادة القراءة) يجد لذته في تحليل أخطاء التفسير التي ارتكبها القارئ الأول، وفي كشف التماسك الحقيقي للنص وطاقته على خلق الأوهام والأفخاخ المنطقية. وستتضاعف متعته الفاضية عندما سيتعرض، بدوره، لعقاب خفيف من أمبرتو إيكو على «شدة تعاونه»:

ينتمي نص «سيدة باريسية حقة»، في الواقع، إلى ناد مرهف يراسه، في رأينا، تريسترام شاندي، وهو نادي النصوص التي تروي الحكايات بالطريقة التي تصنع فيها. إنها نصوص أقل خطرا بكثير مما تبدو: فموضوع نقدها هو آلة الثقافة، تلك التي تسمح بتوجيه المعتقدات، وتنتج الأيديولوجيات، وتدغدغ الوعي الخاص الذي يفذي خفية عنا الآراء المتناقضة، إنها الآلة التي تنتج الرأي الشائع وتشره، وتتيح لخطاب الإقناع أن يستخدم، مثلا، حافز النوعية وحافز الكمية في وقت واحد من دون أن تسمح باكتشاف تناقض طرقها. وهذا ما يفعله، في العادة، كل إعلان تكون بنية خطابه العميقة: كل الناس يستخدمون هذا المنتج، تعالوا جميعا لتكونوا جزءا من هذه النخبة المحدودة<sup>(٢٢)</sup>.



هذه القدرات على تنمية الحس النقدي التي يولدها الأدب لدى قارئه لا تقتصر على النصوص الفكاهية التي أشار إليها أمبرتو إيكو. فهذه قصة «الصورة في السجادة»<sup>(٩٣)</sup> لهنري جيمس (١٨٤٣-١٩١٦) تعرض بشكل رائع وهانات القراءة والنقد، وتتجاوز ذلك إلى الأدب نفسه.

راوي هذه القصة القصيرة ناقد أدبي إنكليزي شاب موهوب وصاعد. فشل في إدراك معنى كتاب لمؤلف في أوج مجده. هيوغ فيركر. طلب منه صديقه الناقد جورج كورفيك كتابة مقالة عن آخر ما أصدره فيركر، فالتقى بالرجل الشهير في حفلة استقبال اجتماعية. انفعال المبتدئ الآمل أن يكون «كشف سر فيركر» (كانت هذه هي المهمة التي أوكلها إليه كورفيك) تحول سريعا إلى خيبة عندما أكد المؤلف، غافلا عن وجود كاتب المقالة جالسا إلى الطاولة نفسها، أن الأمر ليس «كشفاً» بل «هراء عادياً». ولما تنبه فيركر إلى هوية الراوي حاول التخفيف عنه، ولحق به إلى غرفته، وعامله «معاملة اللند للند». وذكره بأنه جاء إليه، وعهد إليه أن يكون في عداد العارفين ويبين التماسك السري في الكتاب ككل:

إن في كتابي فكرة لولاها لما شعرت بأي ميل إلى هذا العمل. إنها الخطة الأكثر دقة، والأكثر نفاذاً، وأعتقد أن تنفيذها كلف كنوزاً من الصبر ومن البراعة. كان علي أن أترك لغيري أن يقول هذا الكلام، ولكن لأن أحداً لم يقل ذلك كان هذا الحديث بيننا. إن حيلتي الصغيرة تنتقل من كتاب إلى كتاب، وكل ما خلاها سطحي إذا قورن بها. قد يعتبر العارفون ترتيب كتبي والشكل والتنسيق يشكل عرضاً كاملاً. وعن هذا سيبحث النقاد بالطبع. وتابع زائري بإتسامة، يبدو لي أن هذا ما سيجدونه<sup>(٩٤)</sup>.

ويطول الحديث، وفي النهاية ينصح فيركر للشاب بأن «ينفض يده». عندئذ تبدأ عملية بحث يشترك فيها الراوي وكورفيك وخطيبته غويندولين، بحث (مطاردة في الأنفاق) يلتقي خلاله الراوي بفيركر فينصح به هذا مرة أخرى بالانسحاب:

لا شك في أن ما يحيرنا كان عنده في منتهى الوضوح. وهو، كما أتخيل، شيء له علاقة بالمستوى الأصلي، كحافز مركب في سجادة فارسية. حين استخدمت هذه التشبيه وافق عليه تماماً، ولكنه استخدم تشبيهاً آخر: «إنه الخيط الذي ينظم لآلتي»<sup>(٩٥)</sup>.

في هذه المطاردة (يذكر النص كلمة ضِرْو، وهو كلب كبير لصيد الوحوش)، في هذا السباق إلى العرفان، يراوح الراوي مكانه بينما يعلن كورفيك الذي سافر إلى الهند كمراسل صحفي أنه وجد الفكرة، وأنه صار قادراً على الزواج بخطيبته، وهي كاتبة وقامت بدور المترجم لعملية الاكتشاف عندما أبلغت الراوي:

أعرف أنه لم ينكب عليها (على كتب فيركر)، بل إن الشيء المجهول تماماً طيلة ستة أشهر قفز عليه كما تقفز النمرة خارج الغاب. تعمد ألا يحمل معه كتباً في رحلته، فما كان بحاجة إليها؛ فهو، مثلي، يحفظ كل صفحاتها غيباً. ولقد نضجت كلها معاً في داخله، وذات يوم، ذات مكان، فيما كان خالي البال منها. شكلت هذه الكتب في تشابكها الواسع التركيب الصحيح. وظهر الحافز الزخرفي في السجادة. كان يعرف أن هذا يأتي بهذا الشكل [...] (١٦).

مع ذلك لم تكشف للراوي «الكنز المستور». أولاً لأن الرسالة لا تتسع له، ثم لأنه مباشر وغير قابل للتوصليل. وهذا ما قالت غويندولين في أثناء استبهادها برسالة كورفيك:

حين تكون في حضرته، لا شيء يمكن أن يظهر أكمل مما هو. كل ظهور له جدي. حضوره الجليل يشعرك بالخجل. ورغم سوقية العصر المفرطة، حيث الذوق مفقود والناس بين الانحلال أو فقدان الحس، لا شيء يبرر الغفلة عن ذلك. كان الأمر عظيماً، ومع ذلك بسيطاً، بسيطاً، ومع ذلك عظيماً، وكانت المعرفة تجرية على حدة (١٧).

لا أحد سوى كورفيك (الذي أكد له فيركر صحة اكتشافه) وزوجته غويندولين يعرفان السر. ولكن كورفيك مات في أثناء رحلة العرس من دون أن يتمكن من كتابة مقالة يعرض فيها «اكتشافه» و«يرفع الستر عن الصنم»، ومن دون أن يتمكن الراوي، البعيد عن لندن، أن يلتقيه عند عودته إلى إنجلترا. وتوفي فيركر أيضاً. وحاول الراوي عبثاً الزواج من غويندولين آملاً بالوصول عن هذه الطريق إلى السر الذي لم يدركه من قراءة الكتاب الذي وضعته. ولكن غويندولين تزوجت ناقداً آخر وأنجبت منه ولدين وماتت في أثناء الولادة. ولما التقى الراوي بزميله الأرملة بعد سنة من وفاتها عرف، يا للمواساة التافهة، أنه كان أيضاً عاجزاً عن معرفة السر الذي لم تبح له به غويندولين، فبقيت الشخص الوحيد الذي يملك مفتاحه:

## القراءة، قراءة الآخر

بعيدا عن دقة الكتابة في استحضار الأوساط الأدبية وفي العرض المتعدد للتحليل النفسي، تظهر هذه الأقصوصة التي حظيت بتعليقات كثيرة<sup>(٩٨)</sup>، كأنها تعبير بصيغة السرد عن الأسئلة التي تطرحها القراءة والنقد. لقد جرى التنبية عن حق إلى البعد «البوليسي» في هذه الأقصوصة التي يموت فيها الكثيرون، بحيث قارن جاك لينهارت<sup>(٩٩)</sup> بينها وبين «الرسالة المسروقة»<sup>(١٠٠)</sup>. فكلتاها تتضمنان تحقيقا تفضل فيه الوسائل التقليدية. مثلما يبدو الشيء الذي نبحث عنه في رواية بو مستحيل الإيجاد لأنه «معرض أمامنا، يبدو «المعنى» في كتابات فيركر «عظيما وبسيطا» ولا ينكشف إلا عبر تداعي الأفكار ومن دون أي بحث مباشر أو واع. من هنا كان ما يفصل الراوي عن كورفيك يعادل ما يفصل مفتش الشرطة عن الفارس ديوان في قصة إدغار آلان بو.

يبدو الراوي ناقدا شديدا الذكاء، نشيطا، مثقفا، يقدر جيدا عمل فيركر، يملك نباهة نفسية عالية، ولكنه ليس قارئاً جيداً. ماذا ينقصه إذن؟ القدرة على الانفعال، والاستعداد العقوي، والميل إلى المشاركة التي يتصف بها كورفيك وغويندولين، وهذا يعني أن وحدة الانفعال، وهي الحب (وليس الحياة الزوجية)، هي التي سمحت لكورفيك وغويندولين بأن يتشاركوا بعض الوقت في سعادة التأمل.

و لقد فشل الراوي في مهمته لأنه عجز، كالكثير من النقاد، عن أن يكون بسيطا جيدا. والأقصوصة تلمح إلى ذلك باستمرار: النص لا يكتفي بنفسه، ويحتاج إلى مفسر ليتحقق. لهذا كان فيركر يترجح بين الرغبة في الانكشاف والتردد أمام «الهرء العادي»، فيما هو يعرف عجزه عن قول «مخططة» الذي لم يتوقف عن «الضراخ به في وجوه»<sup>(١٠١)</sup> النقاد.

## قراءة الشفهي وقراءة الخطي

«القراءة الجيدة نصف التفسير»<sup>(١٠٢)</sup>؛ هذا هو الأساس الذي قامت عليه الكتب والمباحث التعليمية الفرنسية في التفسير في أواخر القرن الماضي، وأنشأت مادة مدرسية جديدة أحييت بها تقليدا قديما جدا. في هذا التقليد الراسخ يشكل الأداء الشفهي وسيلة ممتازة ومباشرة لتقويم درجة استيعاب النص. وقبل ذلك بسنوات كان إرنست لغوفيه (١٨٠٧-١٩٠٢) قد اعتبر هذا الوسيلة «اختبارا حاسما»:



من أبرز مزايا القراءة بصوت عال أنها توفر لنا وسيلة ممتازة للنقد الأدبي، أن نتعلم قراءة قطعة أدبية هو أن نتعلم الحكم عليها. ودراسة التنعيم تصبح لا محالة بحثاً عن المقاصد. [...] هناك جمالات مخبوءة لا تتكشف إلا لمن يترجمها إلى أصوات، فالأصوات تمنح الكلمات حياة جديدة، ويغلفها صوت القارئ بشيء من النور يجعلها أوضح للنظر. وغالباً أيضاً ما تجعلك الدراسة تكتشف أخطاء غير ظاهرة، فهذا المقطع الذي فتتك، وهذه العبارة التي بهرتك، ربما يبدو أن لك مبهرجين أو خاطئين بعد هذا الاختيار الحاسم<sup>(١١٢)</sup>.

وينبئ لغوفيه، وهو محاضر ومنشط حلقات قراءة عامة، إلى تشابك العلاقات بين الشفهي والخطي. وقد قادته حماسته إلى حد رؤية الشفهي مناسبة لتصويب تفوذ الخطي. ويدهشنا هذا التأكيد من شخص يعرف أن الموقف النقدي السائد والراسخ في القدم، هو اعتبار القراءة الصامتة مناسبة للحكم على المسرحية، وخلق مسافة فاصلة، والتخلص من أفخاخ التمثيل. وهذا ما أعلنه سكوديري (١٦٠١-١٦٦٧) في الرسالة الإهدائية لمسرحيته الكوميديّة «عقاب المخادع» (١٦٢٥)، وقد نشرها قبل سنة من تقديم مسرحية «السيد» (لكورنيل) التي أخذت عليه، وساندها في ذلك الأكاديمية الفرنسية الناشئة حديثاً، خداع الجمهور واستغلاله:

أعرف أن بريق المسرح ينتقل إلى الشعر [...] ولكن هذا لا يحدث في غرفة حيث الصمت والوحدة والفراغ كلها قد تسمح بمعاينة هذا المجرم أي بطل المسرحية بشكل أفضل<sup>(١١٣)</sup>.

وبعد ذلك بنحو ثلاث مئة سنة، كرر فاغيه الكلام نفسه:

إن قراءة المسرحية تخلصنا من هيبة التمثيل، فحين نقرأ لا نكون تحت تأثير لعبة الممثلين وطاقتهم الحيوية وبهرجتهم وهذا النوع من السيطرة الذي يمارسونه علينا. عندما نقرأ يمكننا أن نعيد القراءة، وعندما نعيد القراءة يمكننا أن نحكم، لا على الأسلوب وحده بل على التأليف وترتيب الأقسام والمضمون أيضاً [...] <sup>(١١٤)</sup>.

ومهما بدا لنا موقف لغوفيه مقارفاً فإنه يذكرنا بأن العلاقات بين الشفهي والمكتوب، حتى في المجتمعات الذي تسود فيها الكتابة، ما زالت أساسية ومصدراً لإشكالية. إن أحداً في النهاية لا يشك بأن الأداء الشفهي،

## القراءة، قراءة الآخر

وخصوصا أداء النصوص الأدبية، هو تفسير، إعادة خلق بمعنى أنه يعدل الكلام<sup>(١٠٦)</sup>. إن الكلام على «إعادة خلق» يفترض أن النص سابق للكلام. الحال أنه، بحسب الثقافات والمراحل التاريخية، يمكن أن يكون النص الخطي إما أصلا للكلام وإما مجرد تثبيت له. وهذه مناسبة للسؤال عما إذا كان النص الشعري «مصنوعا» بالضرورة للأداء الشفهي.

مهما كانت الأجوبة الممكنة، لا بد من السؤال عن القصيدة: هل القصيدة صيغة حصرا أو أساسا للصوت والغناء، أو موجهة إلى التلقي الخطي؟ إذا وافقنا، مع هنري ميشونيك مثلا، على تعريف الابداع الأدبي بأنه «إيقاع»<sup>(١٠٧)</sup>، هل إيقاع الخطي كإيقاع الشفهي؟ فضلا عن ذلك، إن الصفحة - ولنتذكر القصيدية التصويرية، و«رمية نرد»<sup>(١٠٨)</sup> أو كتابات ميشال بوتور<sup>(١٠٩)</sup> Mobile, Description de San Marco, Gyroscope - هي، كما قال فاليري، «صورة ذات تركيب وإيقاع طبايعيين».

ولكن إلى جانب القراءة وبعيدا عنها، هناك دائما المظهر الجمالي لكل ما هو مكتوب. الصفحة صورة، وهي تعطي انطباعا شاملا له شكل كتلة أو نظام من الكتل والطبقات، من الأسود والأبيض، شكل لطحنة تتفاوت شكلا وشدة. هذه الطريقة الأخرى في النظر، الطريقة المباشرة والفورية لا تلك المتعاقبة والخطية والتدرجية التي تعتمد على القراءة، تسمح بتقريب الطباعة من العمارة، مثلما تذكرنا القراءة بالموسيقى اللحنية وبكل الفنون التي تقترب بالزمن<sup>(١١٠)</sup>.

من المشروع إذن أن نتساءل، بحسب وسيلة وطريقة التوصيل المعتمدة، عن طبيعة تلقي (أو قراءة) الأثر الشعري أو أي أثر أدبي آخر. ويمكننا أن نعتبر أن «الوحدة المنفصلة» في التلقي تتغير بشكل ظاهر تبعاً لكوننا نسمع القصيدة أو نقرأها، على أساس أنه يستحيل ماديا أن نسمع أو أن نقرأ، في فترة محددة من الوقت، قدر ما نفعل في القراءة الصامتة. ففي الحالة الأولى ينبغي أن نقتصر على بعض القصائد. وفي الحالة الثانية تظهر المجموعة الشعرية كعرض كامل يؤلف كيانا واحدا. وفي هذا النطاق كان التغيير من سونيته إلى أخرى ضمن مجموعة شعرية واحدة، وهو ما يسمى بالـ Canzoniere (انظر الفصل الثاني: «الأثر وحدوده»). يتخذ منذ فجر النهضة معنى حاسما.

لا تخرج النصوص الأقرب إلى زمننا أو المعاصرة، شعرية كانت أو غير شعرية، عن هذا التحديد. فالأداء الشفهي تفسير، وتقليصه للأحجام المنقولة يعدل العلاقة بالكتاب. فلننتقل من مجال التواصل التي يميز الكتاب - ويميز الرواية أكثر من المجموعة الشعرية - إلى الانقطاع الذي يميز النص المختار الذي يكتسب شكلا مستقلا. إن أداء المختارات شفهيًا يقدم لها تفسيرًا مزدوجًا: تفسير بالصوت للمقطع الذي تقدمه للسامع، وتفسير بالتغيم، ولا بد هنا من أن نضرد مكانًا خاصًا للقراءة التي يقوم بها الكاتب، سواء في اختياره النص الذي يقرأه أو في أدائه له، ومن الأمثلة التقليدية على ذلك، قراءات ديكنز العامة<sup>(١١١)</sup> التي بينت قدرته على أن يختار من كتبه المقاطع الأشد مرحًا، وخصوصًا الأكثر إثارة، ولا شك في أن هذا ما كان ينتظره مستمعو قراءته، وكان الكاتب القارئ ديكنز يحدد بدقة فائدتها وأثرها.

تطرح الحكاية الخرافية عددا من المسائل التي يثيرها النص الشعري، بطريقة متشابهة جدا. ولكن هناك حالات تمثل فيها علاقة الشفهي بالتدوين الخطي دورا أكبر مما هو في الحكاية الخرافية. فتدوين الحكاية الشفهية قد يؤدي إلى نشوء روايات شفوية جديدة لها، وقد يتم تدوين هذه الروايات الشفهية فيتولد لها بدورها روايات شفوية جديدة. هذا هو حال حكايات بيرو التي نقدر أن جزءا كبيرا منها مصدره الأدب الجوال، أي الأدب المكتوب وليس الشفهي<sup>(١١٢)</sup>. ففي الحكاية تتضارب «التفسيرات» وتختلط باستمرار: التفسير بالكتابة، التفسير بالأداء والاستعادة الشفوية، والتفسير بالترجمة والإخراج. كذلك يشارك جامع الحكايات «العصري»، الذي يضع عمله في إطار مشروع اتنولوجي، في عمليات الأداء كليا أو جزئيا، ويسعى أيضا إلى تفسير الروايات التي وجدها، كلها أو بعضها<sup>(١١٣)</sup>. وعندما يؤدي الراوي - العالم أو البسيط - الحكاية شفهيًا يصبح بدوره، نسبة إلى مستمعيه وظروف الأداء في قلب تضارب التفسيرات<sup>(١١٤)</sup>. هكذا نتصور مقدار تعقيد عملية إعادة الصياغة، والتبدلات المختلفة التي تطرأ على النص غير المدون، المفتوح على تداول يستحيل تقديره، وتعرضه صدمة الثقافات التي تضع جامع الحكايات في مقابل راويها الشفهي<sup>(١١٥)</sup>.

يثير المسرح، سواء كان النص مكتوبا أو يلحظ مكانا واسعا للارتجال وبالتالي للتفسير، مسائل أكثر تعقيدا بكثير مما سبق. أولا لا يمكن أن تكون



هناك مطابقة تامة بين النص المكتوب والكلام الذي ينطق به الممثلون فعلا، لأن الديكور والإشارات المشهدية قائمان. هناك أيضا مسألة توزيع الأدوار، واختيار الكاتب (أو، بحسب العصور والحالات، اختيار مدير المسرح، أو راعيه، أو المخرج) لمن يؤدي أدواره. كل تاريخ المسرح، والسينما نفسها، قائم على أهمية الممثلين الفنية والاجتماعية والخاصة. نكتفي بمثل من المسرح الرومانسي: نعرف أن هينغو (١٨٠٢-١٨٨٥) كان يختار الممثلين الذين يجسدون التجديد<sup>(١١٦)</sup> اندي يدعو إليه، فماري دوفال وبوكاج جعل منهما تمثيلهما وشهرتهما مؤديين مفضلين، ولكن لماذا اختيار جوليت درويه إن لم يكن لأسباب حميمة؟

وبصورة أشمل، يتأكد الإخراج كـ «قراءة»، كتفسير لا يمس الأشياء وترتيب المشهد فقط بل النص نفسه. ومن هذه الناحية تبدو حكاية مسرحية لورانزاكسيو (لألفرد دوموسيه) بالغة الدلالة. فعقب فشل «ليلة البندقية» انسبة إلى المدينة الإيطالية في ديسمبر ١٨٢٠، توقف موسيه (١٨١٠-١٨٥٧) عن تقديم نصوص للتمثيل سنوات عديدة. وجمع مسرحية لورانزاكسيو ونصوص أخرى منشورة في «مجلة العالمين»، وأصدرها سنة ١٨٢٤ في كتاب عنوانه «مشهد في كرسي»<sup>(١١٧)</sup>. وبعيدا عن دوافعه العميقة، لا بد من الملاحظة أن موسيه، حين تخلص من قيود الخشبة والرقابة وضغط انتظارات الجمهور، قدم نصا غير قابل للتمثيل، سواء بسبب عدد الديكورات أو الشخصيات (أكثر من مائة) أو المدة المحتملة للعرض (٢٩ لوحة تتطلب سهرتين على الأقل). من هنا كانت ضرورة التقطيع، وتغيير الإيقاع، والحذف، والتكييف، وكلها قراءات في عمل موسيه. فهناك ما أعده أخوه بول لمسرح الأوديون عام ١٨٦٢ (رفضته رقابة الإمبراطورية الثانية)، وما أعده أرمان دارتوا لسارة برنارد في دور/عنوان للإخراج الأول عام ١٨٩٦. وما أعده غاستون باتي عام ١٩٤٠ وعام ١٩٤٥. أو جان فيلار عام ١٩٥٢ حيث، لأول مرة، يسند الدور الرئيسي إلى رجل هو جيرار فيليب<sup>(١١٨)</sup>.

وبعيدا عن الخيارات والتوجيهات التي يحملها التقطيع واختيار الممثلين والإخراج، هناك مسألة تحديد طبيعة الحكاية، وهذا بذاته اختيار، بما يتجاوز الرغبة في الموضوعية. فعندما «قرا» بريخت مسرحية هملت لشكسبير، غداة الحرب العالمية الثانية، جعل منها مسرحية سياسية لقطع صلتها بالتفسير النفسي السائد. مجازفا بتحويل المعنى:

نظرا إلى الظروف القاتمة والدموية التي أكتب فيها هذا الكلام، وإلى الطبقات المجرمة التي تسود، وإلى الشك الواسع في المبرر الذي لا يكفون عن استغلاله، أعتقد أن بإمكانني أن أقرأ هذه الحكاية بهذا الشكل: الزمن زمن حرب. [...]

في هذه العملية نرى هذا الشاب الممتلئ بعض الشيء يطبق طريقة التفكير التي حملها من ويتبرغ، بصورة ناقصة. ففي الشؤون الإقطاعية التي هو غارق فيها، يشكل هذا التفكير عائقا أمامه. وإزاء الممارسة اللاعقلانية، يبدو هذا التفكير غير قابل أبدا للتطبيق. إنه ضحية مأساوية بين هذه الطريقة في التفكير وهذا الفعل. إن هذه القراءة للمسرحية، التي تحتمل أكثر من قراءة واحدة، يمكنها، في رأيي، أن تثير اهتمام الناس<sup>(١١٩)</sup>.

توضح الدراسة التي خصصتها روجيه شارتييه لمسرحية موليير «جورج دندين»<sup>(١٢٠)</sup>، من وجهات كثيرة، الطريقة التي يمكن بها إعادة تكوين تاريخ القراءات المنشرة لـ «النص المثقوب» حسب وصف آن أوبرسفيلد للنص المسرحي الذي لم يكتمل ولم يؤد في عرض<sup>(١٢١)</sup>. وهذه المسرحية التي لم تقل تقدير النقاد عموما (هي، كما يقول عنها بوالوا<sup>(١٢٢)</sup>، أميل إلى تهريج تابارين منها إلى دقة وصف تيرانس)، والتي نادرا ما دخلت قائمة المسرحيات المعروضة في القرن التاسع عشر، تحولت في السنوات الأربعين الماضية<sup>(١٢٣)</sup> إلى مادة تنافس في الإخراج، وصارت مرصدا مميذا لكشف غموض موليير، وخصوصا للتلقي المتعدد الذي يسمح به عرض نص واحد وقراءته وتقدم، سواء في بداية نشره أو عبر الزمن.

هل علينا أن نرى صورة مأساوية في هذا القروي الغني الفاشل في زواجه بـ «آنسة» (أي بفتاة نبيلة)، أو علينا أن نستنتج أنه مجرد رجل مثير للسخرية<sup>(١٢٤)</sup> نال عقابه من حيث أخطأ حين طمع في اقتلاع نفسه من وضعه الثابت؟ كيف علينا أن نضحك منه؟ ولماذا نضحك منه؟ فالمسألة التي تطرحها مسرحية «جورج دندين» هي تلك التي تثيرها «إنسانية» موليير والتي أخذت عبر التاريخ تفسيرات بالغة الاختلاف، فمسرحه يحيلنا دائما إلى الاجتماعي وإلى الأخلاقي، إلى التاريخي وإلى الدائم. من هو السست؟ أهو شخص يستحق الإدانة لمبالغاته المضحكة أم ضحية حزينة للمواضعات الاجتماعية؟ والسيد جوردان، أهو مثير للسخرية أم مثير للشفقة. أم كلاهما معا؟ علينا أن نشعر ببعض التعاطف مع أرنولف؟ هذا هو التردد في مسرح موليير.

وانطلاقاً من أن مسرحية جورج دندين عرفت في السنة الأولى لتأليفها نوعين من العرض لجمهورين متميزين types الأول هو البلاط بمناسبة العيد الملكي في ١٨ يوليو ١٦٦٨، والثاني هو المدينة بمناسبة العروض العشرة التي تقدم في نهاية الخريف في قاعة القصر الملكي، اقترح روجيه شارتيه منهجاً لإعادة تكوين أفق الانتظار المحتمل لدى كل من الجمهورين. فبعد ستة أشهر من غزو الفرانش كونتيه، اعتمد العرض الملكي، في أول احتفال جرى تنظيمه في فرساي حول الصورة الأبولوجية إنسية إلى أبولون، أي تمتاز بالنظام والاتزان والصفاء والانضباط للويس الرابع عشر، الطريقة الباروكية والكرنفالية، سواء على المستوى المعماري أو المستوى الرمزي والسياسي. ويحتاج مؤرخ العقليات إلى جمع عدد من الوثائق والشهادات حول العرض الذي جرى في ذلك اليوم وإلى تقسيمها إلى مجموعتين. الأولى هي التي تركز على المسرحية نفسها وعلى القصيدة الرعوية التي فيها والتي تغنى ويرقص على لحنها. والأخرى هي التي يقل فيها الاهتمام بالمسرحية ويبرز الاحتفال بكليته وبأجوائه المفرحة. المسألة إذن مهمة. فماذا شاهد البلاط في ذلك اليوم الواقع في يوليو ١٦٦٨؟

إن نص المسرحية بكل طبعاته ليس أحادي المعنى بما يكفي لتوجيه التفسير. والمؤرخ الباحث عن علامات باقية عليه بلا شك أن ينكب على نص المسرحية وعلى التعليقات المختلفة التي رافقته فور تقديمه. مثال هذا الخبر الذي نشره المعماري فيليبيان (١٦٦٩-١٦٩٥) غداة الحدث والذي يؤكد فيه، كمشاهد، تأثره بالمزج بين المضردات الراقية المتحدرة من سجل التراجيديا والمواقف المضحكة التي وجد فيها دندين. وهذا يعطي بعض المصادقية للقراءات الحديثة «الاجتماعية» والقائمة للمسرحية.

من جهة الوثائق المسرحية، وفي غياب المعلومات الحاسمة في سجل «أغرانج»<sup>(١٢٤)</sup>، ما زالت تنقصنا ألواح الديكور وحتى أوصافها، ولا بد من الاستناد إلى الإشارات المتعلقة بلباس دندين الذي ارتداه موليير خلال العروض. والحال أن قائمة الجرد التي وضعت بعد الوفاة تبين الطراز القديم المضحك لهذا القروي الفني الضال. أما الحفر الطباعي الذي ظهر في طبعة «أثار» موليير عام ١٦٨٢، فمع أنه يجهل حقيقة هذا اللباس، فإنه يظهر على طريقته هيئة دندين المثير للسخرية وغير المتكيف، خارج النص أيضاً، ولكن



على مستوى تاريخ الثقافة، يجدر بنا أيضا أن نحلل هذا الاسم: دندين. اسم مضحك دون شك، ولكنه اسم متصل بعالم رجال القضاء منذ رابليه، مع أن راسين استخدمه في السنة نفسها ١٦٦٨ لقاضي مسرحيته «المتراضعون». والحال أن دندين ينتهي محكوما عليه ومدانا (من جانب زوجته وأهل زوجته ومن المشاهدين على السواء) سواء على مبالغاته أو سورات غضبه العاجزة. فردات فعل المشاهدين، في البلاط كما في المدينة، لا تختلف في هذه المسألة: دندين رجل مثير للضحك، وهو برهان حي على عدم لياقة كل انتهاك مباشر لنظام مجتمع الأنظمة. فالمدينة والجمهور البورجوازي مقتنعان بأن الخشونة وسذاجة الاستراتيجية هما موضع الاتهام. أما البلاط فمنشغل حكما بقضية «إصلاح نظام النبلاء»، وهي عملية بدأت عام ١٦٦١ ومن خلالها صدق الملك، بعد الاطلاع على الوثائق، منح النبالة وسائر الامتيازات الواسعة المتعلقة بها.

يتجاوز منهج روجيه شارتيه التفسير التاريخي والاجتماعي البسيط والضروري للحدث الأدبي. لأن ما هو مطروح للبحث هو وضع الحكاية في المجتمع (لا يخطر لأي من معاصري موليير أن يتعرف إلى جورج دندين في أي قروي «حقيقي» أو أن يقرن نسيج الكوميديا بالواقع)، وبالتالي القيمة المسرحية والفنية للنص. إن المضحك في وضع دندين وشخصيته في نظر معاصري موليير توضح بالبحث الاجتماعي التاريخي، وبقي المطلوب تبين قوة الشأن الأدبي القادر في الوقت نفسه على فرض نفسه كوههم مستحيل، كلذة راقية و«تمثيل» للشأن الاجتماعي. لإدراك هذا التلاقح في الوظائف والمظاهر الذي يبدو لنا اليوم شديد التنوع ينبغي - في نطاق الممكن - إعادة تكوين ما كانت تراه عيون أهل القرن السابع عشر في مسرحية موليير. وعلى هذه القاعدة أيضا يمكننا أن نقترح قراءات أخرى وعروضا أخرى للنتاج الكلاسيكي القديم.

### القراءة وإعادة الكتابة

إعادة الكتابة réécriture (أو réécriture وهي الصيغة المخففة التي استخدمها فيكتور هيغو)<sup>(١٢٦)</sup>، كما هو مفهوم، تعني كل قراءة مركزة ومستقرة من شأنها أن تؤدي إلى ولادة كتاب أو نص جديد. إنها اعتراف واضح بقيمة

الأثر: فسواء تمت ترجمة الأثر أو تقليده أو انتحاله أو الاقتباس منه أو الزيادة عليه أو تحريفه، فإن ذلك كله يعني أنه قد قرئ. ويعني أن له ما يكفي من الأهمية ليقوم قارئ من مجتمع معين أو جماعة محددة بنقل حصيلة قراءته إلى قراء آخرين، أو إشراكهم في معرفته، أو إعجابه، أو موافقته، أو سخطه. ولو عدنا إلى معطيات النشر لاعتقدنا أننا نقرا «كتاب الأرقام القياسية»: أكثر الكتب ترجمة في العالم هو الكتاب المقدس<sup>(١٢٧)</sup>، وأكثر الكتاب تعرضا للسرقة الأدبية في القرن التاسع عشر ١٢٨ هو فيكتور هيغو.

إعادة الكتابة هي نتيجة للتلقي وأساس للإبداع الأدبي، ولا حدود لأشكالها وللتعجين فيها. وقد نشر جيرار جينيت في كتابه<sup>(١٢٨)</sup> (Palimpsestes) جدولا مفصلا جدا ومفيدا، سواء من جهة غناه بالأمثلة أو من جهة دقته وصرامته تحديداته وأصنافه المقترحة. مع ذلك يبقى من الصعب، على مستوى النظرية الأدبية وحتى على مستوى التطبيق، تحديد مفهوم الأصالة أو مفهوم التأثير. يمكننا بلا شك أن نعتمد وجهة النظر القانونية فنلاحظ عدد الألفاظ الدخيلة بحروفها، أو مقدار التطابق في البناء. هذا هو أساس النظر في السرقة الأدبية<sup>(١٢٩)</sup>. ولكن كيف نعالج أدبيا التقرُّظ والمحاكاة والتشابه والأصداء والتذكر المبهمة؟ ليس الأمر على هذه الصورة في عمليات القراءة (وإعادة الكتابة) المطلوبة صراحة. فهنا نترك التأثير الغامض وندخل في إطار قانوني واضح وقائم على مفهوم «العمل المتفرع» *ouvrage dérivé* كما حدده «قانون الملكية الفكرية» (المادة ٤ من قانون ١٩٥٧)، وهو التطبيق الفرعسي لميثاق برن:

إن العاملين في ترجمة آثار الفكر أو اقتباسها أو تحويلها أو تنسيقها هم تحت حماية القانون شرط عدم المساس بحقوق مؤلفي الآثار الأصليين. وكذلك الأمر بالنسبة إلى مؤلفي المختارات أو المنتقيات من الكتب المختلفة الذين يشكل اختيارهم وتنسيقهم للمواد إبداعا فكريا<sup>(١٣٠)</sup>.

هكذا يقود الموقف القانوني والغربي المعاصر إلى توسيع مفهوم النص إلى «أثر فكري» (أدب، موسيقى، صورة)<sup>(١٣١)</sup> وتحديد حقوق كل من الجهتين المتميزتين: مؤلف الأثر الأصلي ومؤلف الأثر المتفرع. فالمسألة كلها هي تحديد مكن الضرر (المادي والمعنوي) الذي يصيب المؤلف الذي يكون كتابه موضوعا للترجمة أو الاقتباس أو التنسيق أو إعادة الكتابة، أما إذا كان المؤلف المترجم

أو المقتبس منه مشاعا عاما فلا يمكن التقاضي بشأنه. لهذا حق لاستديوهات ديزني أن تعالج سلسلة هرقل، أو «سيدة باريس»، أو «الحسناء والوحش»، أو «كتاب الأدغال»، أو «طرزان القرد»، كما يحلو لها.

وإذا بقينا في مجال النص والأثر المطبوع وجدنا أن الترجمة<sup>(١٢٢)</sup> هي أحد أهم أشكال إعادة الكتابة وأكثرها شيوعا. فهي بادئ ذي بدء انتقال من لغة إلى أخرى، هي نقل يتوجه عموما إلى القارئ الذي لا يحسن لغة الأصل. انتقال أمين: هذا هو هدف الترجمة في غالب الأحيان. ولكن ما معنى الأمانة للأصل؟ فاللغة ليست قائمة من الكلمات بل نظام معقد، لهذا تتوافق على أن الترجمة الحرفية محدودة. انتقال من نظام كتابة إلى نظام آخر: هل ينبغي ترجمة «الكوميديا الإلهية» شعرا؟ ساد الاعتقاد بذلك زمنا طويلا بسبب الخلط بين الشعر والإيقاع. الترجمة هي خصوصا انتقال من مجال (بل من عصر) ثقافي إلى آخر، من حضارة إلى أخرى، وهنا بلا شك تلتقي المسائل الأساسية في الترجمة<sup>(١٢٣)</sup>. هناك، في الأساس، وجهتان أساسيتان قسمتا المترجمين زمنا طويلا: إما أن ننطلق من الحدود الثقافية لمتلقي الترجمة، وإما أن نتجاهل الأمر ونعتبره ثانويا. في الحال الأولى نقع في التزبد مع كل التغييرات التي يؤدي إليها الاقتباس والتجميل، وفي الثانية نقع في الغموض أو التسطيع لشدة الأمانة الأدبية. في بداية العصر الكلاسيكي كان دبلانكور (١٦٦٤-١٦٦٦) يعتبر زعيما للمتمسكين بالترجمة الأنيقة البعيدة عن حرفية الأصل<sup>(١٢٤)</sup> (les belles infidèles). وقد وصف واجباته نحو مؤلف النص الأصلي في أول ترجمة أصدرها عام ١٦٢٧:

ينبغي أن يكون النص سائغا في لغتنا كما كان في لغته الأصلية. ومهما اختلفت الجمالات والأنافة، علينا ألا نخشى تقديم ما عندنا، لأنه يكشف ما عنده. فإن لم نفضل تكون قدمنا نسخة سيئة عن أصل رائع، ونكون تعبنا كثيرا في الكتاب لنحصل على هيكل عظمي فارقه الجمال<sup>(١٢٥)</sup>.

وتبقى الترجمة، كما يرى أنطوان غودو (١٦٠٥-١٦٧٢) معاصر دبلانكور، عملا أدبيا، أو، بكلام اصطلاحى حديث، تطبيقا عمليا لنظرية:

لا يتصور سوى الجهلة أن هذا العمل سهل. فكل لغة دقائقها، وكل عقل طابعه بسبب المناخ أو بسبب اختلاف استعداد الأعضاء التي تقوم بخدمته أو تنوع الغذاء والتكوين، لهذا لا بد من الكفاية العالية والتأمل الطويل كي لا يظهر الكاتب مثيرا للسخرية في زي لا عهد له بارتدائه<sup>(١٢٦)</sup>.



تغيرت عناصر الجدل الذي كان يجري في الماضي بين أنصار التساهل وأنصار الأمانة للأصل. فالترجمة، كدليل على أهمية الكتاب الأجنبي لدى ثقافة معينة، تتخذ في المجتمعات المعاصرة وجهين تبعا لكونها ابتدائية أو مستندة إلى تقاليد قديمة. في الحال الأولى، تمثل الترجمة دور القراءة التمهيدية، أو «التجنيس» [منح الجنسية]، أو «التأقلم» حسب تعابير بول بنسيمون<sup>(١٢٨)</sup>. وهذا يفسر الميل إلى التزيد في الترجمة وإلى محو الخصوصيات، لاسيما إذا تناولت الترجمة نتاج مجتمعات وثقافات بعيدة جدا. في المقابل، حين يستند المترجم إلى سلسلة من الترجمات، ويستفيد من القراءة التمهيدية، يميل إلى تبيان مميزات الكتاب الأصلي، وإلى مقارنته بسواه. والسؤال المهم عندئذ هو ما إذا كان يمكن، أو يجب، الاستمرار في استخدام الترجمة القديمة المكتوبة بلغة عتيقة<sup>(١٢٩)</sup>. وربما يكون السؤال ما إذا كانت قراءة الأمس. أي الترجمة، تتحول إلى نص مستقل<sup>(١٣٠)</sup>. وهذه حال «الف ليلة وليلة» التي ترجمها أنطوان غالان (١٦٤٦-١٧١٥)، ولكنها ليست حال ترجمته للقرآن.

وإذا كان من التعقل أن نحفظ بكلمة traduction «ترجمة» - مع أن الترجمة والاقتباس متلازمان غالبا - للتعبير عن الانتقال من نظام لغة إلى نظام لغة أخرى، فيمكننا أن ننتي كلمة version «نقل إلى اللغة الأم»، الالفة بتعدد معانيها، للتعبير عن كل أنواع إعادة الكتابة. إن النصوص التي نجت من إعادة الكتابة والاقتباس نادرة، فتاريخ الأدب، لا أدب الأطفال وحده، من الأساطير اليونانية اللاتينية إلى الأوديسة والتراجيديات اليونانية والكوميديا اليونانية اللاتينية وأناشيد البطولة وحكايات مسرح شكسبير و«دون كيشوت»، مروراً بالتوراة نفسها أو بروينسون كروزوا<sup>(١٣١)</sup>، مصنوع جزئيا من إعادة القراءة. وقد يحدث أن يقوم المؤلف نفسه بنشر عدة أوضاع للكتاب الواحد، إما مراعاة طبيعة الجمهور الذي يتوجه إليه وإما لتغير منظوره الشخصي. هذا هو مثلا حال النسختين اللتين نشرهما تورنيه لكتاب روبنسون<sup>(١٣٢)</sup>، مع وجود نص أصلي أجنبي مترجم، وبالتالي معدل.

كل كتاب بارز أو شهير يتعرض للتشويه والزيادة والتحريف إلى حد يمكن معه القول إن وجود التحريف دليل على طاقة الكتاب الأصلي على الحياة. فالنص الميت لا يحرف، والنص المحرف قيمة النص التقليدي.

إن استمرار الكتاب في الإشباع، وبقاءه مرجعاً، واجتذابه طائفة من القراء أو الملقين، هو ما يسمح بتمزيقه على هذه الطريقة. فالمعارضة الأدبية، والعرض الهزلي، التقليد الساخر: ألعاب سهلة، وأحياناً مملة كما يقال. ومع ذلك لا يمكن أن نكتفي بالتأكيد أن مثل هذه الطريقة تتبع من وقاحة العارف، من نكتة الطالب، من دعاية رجل الدين. لا شك في أن هذه هي الحال، ولكن جزئياً فقط. ونحن نعرف، منذ صدور سلسلة «على طريقة كذا...» التي نشرها مولر وريبوا<sup>(١١٢)</sup>، أن المعارضة الأدبية تستند إلى خيمياء (alchimie) مذهشة مكونة من السخرية والإعجاب والمودة.

تشهد على ذلك هذه السونيتة المختارة من «كرنفال الروائع» لجورج فورست (١٨٦٧-١٩٤٥) والتي يسخر فيها من كورنابي (١٦٠٦-١٦٨٤) ومن جوزيه ماري دوهيريديا (١٨٤٢-١٩٠٥):

قصير غورماز، الكونت والحاكم  
في حداد: نام إلى الأبد، ممدداً تحت الصخرة،  
نبيل اسباني صبيغ بدمه سيف  
رودريك المسمى بسيد كومبيدور  
هبط الليل، شيمان، في نقاب أسود، تتكى إلى الشرفة،  
تبتهل إلى القديسين بولس وبطرس،  
وعيناها اللتان أحرقتهما دموعهما جفنيها  
تنظران إلى مغيب الشمس من دون أن ترياها،  
ولكن برقاً ومض فجأة في يؤي عينيها:  
عند القصر كان رودريك واقفاً قبالتها!  
هادئاً ومتعالياً، وملثماً بمسلحه،  
البطل القاتل يتمشى بخطوات وثيدة:  
«الله!» تهتدت في داخلها شيمان النائحة  
«كم هو شاب جميل قاتل أبي!»<sup>(١١٣)</sup>

ما زال انتشار الثقافة المدرسية يشجع مثل هذا الموقف. مع ذلك ينبغي ألا تدهشنا مشاركة بوبي لابوانت في هذه الحركة من خلال «الصديق زنتروب»<sup>(١١٤)</sup>، وبكلام أشد رصانة، نعرف من بروسست<sup>(١١٥)</sup> أن

المعارضة الأدبية، ككل لعبة، أمر مهم، وأنها تلقى لكتابة الآخر. وقد كتب ميشال شنايدر بشأن بروسست نفسه: كل كاتب يبتدع أسلافه الذين لا وجود لهم بهذه الصفة من دونه. إن علاقة الكاتب بمن تأثر بهم يمكن فهمها بالمقلوب، فعمله هو الذي يعطي معنى للأعمال التي سبقتها، كما لو كانت وحدة الكتاب أو تعددهم أو هويتهم الخاصة أمرا نسيها وقابلا دوما للتعديل. في حال بروسست نجد تأثير فلوبير (الحب المر)، وسين سيمون (تعاظم المشاهير)، وروسكين (الجمالية كتبرير للوجود)، وراسين (قسوة الروابط)... إلخ، ولكن يمكننا أن نقول أيضا إن بروسست هو الذي يضع أمامنا، للمرة الأولى، ثروة سين سيمون مرفوعة إلى مستوى الميثقة، واندعاش فن «ما قبل الرفائيلية» الذي نجده عند راسكين، فالأمر هنا ليس إعادة القراءة، بل القراءة. [...]»

ويعبر بروسست، من خلال معارضته الأدبية لقضية لوموان: أولا، عن أن مادة الكتابة هي دائما مادة مستعمارة وقيمتها الذاتية قليلة، وثانيا، عن أن الأدب ليس تقليدا بل تحويل<sup>(١٤٧)</sup>.

ونعرف أيضا أن كل بحث عن الأصالة، كل عمل يقوم به الكاتب لإسماع صوته الخاص، يمر عنده بالقراءة ثم بالتقليد بدرجات متفاوتة من الوعي، ماذا فعل الفتى رامبو (ابن الست عشرة)، سوى تقليد هيفو، عندما كتب قصيدة «الحداد»<sup>٥</sup>:

ساعده كالمطرقة الضخمة، يخيف

باندفاعه وعظمته، واسع الجبهة، يضحك

بملء فمه كيوق من البرونز [...]»<sup>(١٤٨)</sup>.

وماذا فعل الشاب مالارميه، غير تقليد بودلير، عندما نظم قصيدة «التوافذ» في لندن في مايو ١٨٦٢، وكان في العشرين من العمر:

سئم من المستشفى الحزين، ومن رائحة البخور الكريهة

المتصاعدة من بياض الستائر الميتة

نحو المصطوب الكبير الذي مل الجدار الفارغ

الذي يسند عليه المحتضر المتكتم ظهره العتيق،

جر نفسه وراح، لا ليدفن جسده العفن

بل ليرى نور الشمس فوق الصخور، ليلصق



وبرد الأبيض وعظام وجهه التحيل  
بالنوافذ التي يسعى شعاع الشمس لتلويحها<sup>(١٤٩)</sup>

«لأننا كنا أطفالا قبل أن أصبحنا رجالا»، هذا ما قاله ديكرت في القسم الثاني من كتابه «خطاب في المنهج». ولا شك في أن رامبو ومالارمييه كانا قارئين قبل أن يكتبوا... فالمسألة المطروحة هنا، كما توقعها نوديه (١٧٨٠ - ١٨٤٤) وهو يراقب باسكال يقرأ مونثاني<sup>(١٥٠)</sup>، هي انبثاق الكتابة الشخصية من قراءة الآخر، وليست فقط مسألة الغش أو الملكية الأدبية أو الاعتراف بالديون المعنوية المتراكمة.

«هضم الكتاب»، «تمثله»، «التهمة»: ليست هذه الاستعارة التي تلجأ إليها اللغة اليومية (ومنذ أقدم الأزمنة)<sup>(١٥١)</sup> استعارة بريئة، فتكرارها يوحى، كما الترجمة، بأن التهام الكتاب ينطوي على أبعاد، كتملك النص المقروء، وتهديمه وتحويله. والقراءة، كالترجمة، هي «أكل لحوم البشر»<sup>(١٥٢)</sup> (anthropophagie)، بمعنى أنها تمثل نص آخر أو أجنبي وإكماله معا. وفي حال احتكاك الثقافات لا يكون المقصود هو تجنيس العناصر الخارجية وحسب بل إعادة صهرها وإدخالها إلى المعدة وهضمها: وباختصار، جعلها ملكا لنا وبالتالي تحويلها. وهكذا يظهر «التجنيس» بمثابة «تغيير طبيعة»، اعتراف وإنكار دائمين. وهذا ما ذكره غوته حين حلم في عام ١٨٠٨، من خلال «كتاب الشعب الألماني» (deutsches volksbuch)، بمصالحة الثقافة العالمية والتعبير القومي:

الخير الأجنبي صار ملكا لنا. فنحن نلقى الخير الذي نتمثله كأنه خيرنا الخاص. سواء بالترجمة أو بالمعالجة العميقة. علينا أن نركز اهتمامنا صراحة على الخدمات التي تقدمها الشعوب الأجنبية [...]»<sup>(١٥٣)</sup>.

من أوضح الأمثلة التي تؤكد صفة القراءة - وإعادة الكتابة - كـ «أكل لحوم البشر»، ما نجده في حركة التحديث البرازيلية في العشرينيات من القرن العشرين<sup>(١٥٤)</sup>. فهذه الصفة هي مطلب أوزوالد دي أندراد (١٨٩٠-١٩٥٤) في بيانیه البارزين<sup>(١٥٥)</sup> (1924) (Manifeste Pau-Brazil)، (1928) (anthropophage) - اللذين ضمما تحليلات وقراءات للاختلاف، والغيرية، والرغبة في تأكيد الهوية من خلال قلب القيم الاستعمارية والاستعمارية الجديدة، وخصوصا التوجيه الذي تتطلبه التيارات الثقافية.

وفي البرازيل أيضا، طبقت رواية<sup>(١٥٦)</sup> (Macunaíma) (١٩٢٨)، التي كتبها ماريو دي أندراد (١٨٩٢-١٩٤٥)، هذا التوجيه بنجاح نادر. ليست هذه الرواية تقليدا لنماذج (نموذج أنثروبولوجي، نموذج اثولوجي، معارضة الأدب الاستعماري، فانتازيا وفضاظة رابلية إنسية إلى الكاتب الفرنسي رابليه)، إنها إعادة توزيع/تهديم مركبة. وتشكل هذه الرواية مجموعة منتقيات (رابسودة): مقطوعات قديمة مقمشة من الثقافة القربية، حكايات المكتشفين، فولكلور أمازوني، حماسة حدائية، يحبكها ماريو دي أندراد في لغة برتغالية مفككة ومتحولة إلى لغة برازيلية وبجدية الساخر. لبيدع عملا جديدا كل الجدة، عملا مبنيا على ما هو حاضر ولكنه غير موجود بعد: قراءة البرازيل للبرازيل.

لا تعلن البيانات الأدبية الكبرى كلها انتسابها إلى «أكل لحوم البشر»، ولكنها تشكل كلها عملا استقلاليا وتأكيدا (وطنيا، ثقافيا، اجتماعيا، جيليا... إلخ) يمر بالقراءة ويتذوق الأدب القديم أو الأجنبي. وهذا ما فهمه السرياليون، بتأثير من بروتون، فحرصوا على الظهور دوما بمظهر القراء، وعلقوا أهمية خاصة جدا على عرض مكتبتهم المثالية، ولقد أدركوا جيدا أن الأدب مسألة قراءة وتوصيل بقدر ما هو إبداع وخلق. وهذا ما عبر عنه تحليل جوليان غراك، بعد سنوات طويلة:

تتميز كل مدرسة أدبية بمساهمتها الإبداعية وتتميز بالقدر نفسه بجدة ما تصفيه من آثار الماضي (حرصت السورالية بشدة، - وقد كانت أوضح من سواها كشافا واستعمالا للوسائل التي تمكن «تيارها» من فرض نفسه - قبل أن بدأت بالانتاج، على نشر دليلها: اقرأ - لا تقرأ، وسلالتها: جيرمين نوفو هو سريالي في القبلة... إلخ). والسريالية تفرض نفسها في تاريخ الأدب بمؤلفاتها وبالقدر نفسه بإعادة ترتيب المكتبة الشعرية القديمة على طريقتها<sup>(١٥٧)</sup>.

إن مكتبتنا المثالية تحددنا دوما لا كمتلقين سلبيين وحسب بل كقراء مبدعين، وهنا يكمن جوهر التأثير، والقدرة على تلقي التأثير، ولقد أوضح أندريه جيد (١٨٦٩-١٩٥١) في محاضرة ألقاها في بروكسل، وكان في سن الثلاثين، الهبات اللازمة للقراءة، هذا التلقي السابق لكل تحقيق للذات:

قرأت هذا الكتاب، وبعد أن قرأته طويته، ووضعتَه فوق رف المكتبة، ولكن في هذا الكتاب كلاماً لا يمكنني أن أنساه. لقد دخل في نفسي عميقاً إلى حد أنني لا أميزه عن ذاتي. بعده ما عدت كما كنت قبل أن أعرفه. لا يهمني لو نسيت الكتاب الذي قرأت فيه هذا الكلام، لو نسيت حتى أنني قرأت هذا الكلام، لو صرت لا أتذكر هذا الكلام سوى تذكر ناقص. فانا لا أستطيع أن أعود كما كنت قبل قراءته. فكيف أصف قوته؟

قوة هذا الكلام أنه كشف لي بعضاً من نفسي تجهله نفسي. فلم يكن لي سوى تفسير - نعم سوى تفسير لنفسي (١٥٨).

أن أقرأ، أن أقرأ الآخر، معناه دائماً أن أعيد تحديد ذاتي.





## المراجع والمواش



## المدخل

١. «إنهم يغتالون الأدب في شارع غرونييل، عنوان عريضة وقعتها ١٢٠ شخصية معروفة ونشرتها جريدة لوموند في ٤ مارس عام ٢٠٠٠».

2- Hannah Arendt, «The Crisis in Education», in *Partisan Revue*, 25. 04. 1958; «Society and Culture», *Daedalus*, 82/2, printemps 1960. Repris dans *Between Past and Future. Six Exercises in Political Thought*, New York, Viking Press, 1961. «La crise de l'éducation», «La crise de la culture» in *La Crise de la culture*, trad. par Patrick Lévy (dir.), Paris, Gallimard, 1972; nouv. éd. coll. «Folio Essais», 1989, p. 221-252 et 253-288.

٣. تلعب الذاتية هنا دورا حاسما، ويجدر بنا أن نناقش: على الأقل، حقيقة مفهوم الأزمة كهبوط عن حالة أولية مُرتبطة. فعلى مستوى علم الاجتماع لا تعرف كيف أمكن لدولتين كالولايات المتحدة الأمريكية أو فرنسا أن تحققا التقدم الذي حققناه وما زالتا تحققانه منذ ثلاثين سنة، لو أن مثل هذه «الأزمة» قد أصابتها في وظائفها الاجتماعية الأساسية. لهذا قد تشيّدنا قراءة كتاب بنيامين بربر «الامتياز والمساواة: حول التربية في أميركا» الذي صدر في طبعة أولى عن رندوم هاوس في نيويورك عام ١٩٩٢، ليس المهم: في نظري بربر، أن نأسف لوجود أزمة بل الأحرى بنا أن نحاول تحقيق الشروط الفعلية لدمقرطة التعليم بإتاحة المجال أمام أكبر عدد من الناس للوصول إلى المعارف الأرفع أهمية والأكثر نظرية. وهذا النقد لا يعطي الحق لأي من الفريقين المحافظين: الفريق الداعي إلى الاعتراف بتضافات «الأقليات» والفريق الساعي إلى تكريس «قواعد» الثقافة الغربية.

4- Voir Pascal Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

5- Jean Bessière, *La Littérature et sa rhétorique. La Banalité dans le littéraire au xxe siècle*, Paris, PUF, coll. «Interrogation philosophique», 1999, 240 p.

٦. يمكن توضيح مسألة وجود الأثر من خلال مثلث تكون زواياه: المؤلف والقارئ والناشر. فالمسافة بين الزوايا الثلاث تتغير مع الزمن، فلو أخذنا هذا التغير في الحبان لأمكننا أن ندرك أن فعل النشر هو غالبا فعل قراءة وتفسير.



شربينيه عام ١٨٧٢. أما بيت الشعر الذي هز لوسيان بقوة فشكلته في القصيدة ٢٤ من المراثي مع فارق في العبارة لأن لم يملك المساعدة... أما العبارة التي ابتعثها بلزراك فهي مثبتة في الطبعة الثانية التي أصدرها هـ. دوتوتش عام ١٨٢٩، انظر:

Cf. André Chénier, Poésies, édition de Louis Bécq de Fouquières, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1994, p. LXXX-LXXI.

(٤) أيت بلزراك في الرواية قصيدة... انظر بلزراك: المصدر السابق، ص ١٢٤ - ١٢٥.

(٥) بلزراك: المصدر نفسه، ص ١٤٠ - ١٤١.

(٦) المصدر نفسه، ص ١٢٢.

(٧) المصدر نفسه، ص ١٢٤ - ١٤٥.

(٨) مقدمة عام ١٨٢٩ للقسم الثاني من رواية الأوهام الخائفة، مصدر سابق، ص ٥١.

(٩) بلزراك: المصدر نفسه، ص ٢٢٧ - ٢٢٨.

(١٠) Notion empruntée à Pierre Bourdieu. Cf. notamment Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, 1992.

(١١) نذكر أن لوسيان تمكن بعد ذلك من نشر "نبال شارل التاسع"، وأن مجموعة "زفر الزئفر" هي على وشك الصدور. نعلم ذلك منذ بداية القسم الثالث، إثر نشر جراتك باريس هذا الخبر بين أخبار انقواء بمناسبة عودة الكاتب الشاب إلى مدينته، ولكن المقالة التي يستشهد بها بلزراك توحى للقارئ، على رغم طابعها التقريبي، بأن حياة لوسيان الأدبية انتهت. (انظر بلزراك، الأوهام الخائفة، مصدر سابق، ص ٥١٢)، وهناك عدة مقادير في الرواية تستذكر تأليف "نبال شارل التاسع"، وحكاية لشيرة، ومنها تعرف أن ارتز إهتم بالرواية وقدم للوسيان النصائح وقام بالتصحيح وكتب "المقدمة الرائعة التي تكاد تغطي على الكتاب والتي تقدم إيضاحات كثيرة حول أدب النثر الجديد" (ص ٢٥٧). وقد ساهمت هذه المقدمة فيما بعد في اعتراف الكتاب الطليعيين بهذا الكتاب (انظر ص ٤٤٦ و ٥٠٦).

(١٢) يجدر التنبيه إلى أن هذا الفصل لا يتناول سوى الاتصال الأدبي الخفي، أما الاتصال الأدبي الشفهي فسيتم لاحقاً.

(١٣) Roman Jakobson, Linguistique et Poétique in Essais de linguistique générale, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet | 1963, Paris, Seuil-Minuit, coll. Points, 1970, p. 214. Voir également dans le même ouvrage: "Linguistique et théorie de la communication", p. 87-99.

7- Pierre Bourdieu, Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, 1992; nouv. éd. revue et corrigée, 1998, coll. Points Essais, 567 p.

8 - Voir Jacques Dubois, L'institution de la littérature, Introduction à une sociologie, Bruxelles, Nathan-Labor, coll. "Dossiers Media", 1978.

9- Voir Gérard Genette, Seuil, 1987. Voir également Philippe Lane, La Périphérie du texte, Paris, Nathan, 1992, coll. "Nathan Université".

10- Cf. Jean Puvion, Dictionnaires et nouvelles technologies, Paris, PUF, 2000, coll. "écritures électroniques".

11- Cf. Patrick Pognan, L'Expression littéraire sur les sites personnels du web français, université de Cergy-Pontoise, mémoire de DEA, 2000. Ce travail fera prochainement l'objet d'une publication.

12- Voltaire, Préface à l'édition Vauvberg [1765] du Dictionnaire philosophique [1764], éd. D'Étienne, Paris, Garnier, 1965, coll. "Classiques Garnier", p. XL.

## (١١)

(1) Descartes, Discours de la méthode [1637], in Oeuvres et lettres, textes présentés par André Brémond, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1953, p. 128.

(2) Balzac, Illusions perdues, [1843], édition établie par Philippe Berthier, Paris, Garnier-Flammarion, 1990, p. 82.

وتجدر الإشارة إلى أن القسم الأول من الرواية، "الشاعران"، صدر أولاً في طبعة مستقلة عام ١٨٢٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨٧ - ٨٢، يبا، على تاريخ القسم الأول من رواية الأوهام الخائفة، فإن المجلد الذي تقرأه وفيد هو الطبعة الثانية الصادرة عام ١٨٢٠ من الكتاب الصادر عام ١٨١٩ بإشراف هـ. دوتوتش، المجموعة الكاملة المؤلفات لثريه دو شينيه... باريس.

بيدوان أخوان، قولون وشركاء، وهذه الطبعة هي نسخة مطبوعة تلك التي نشرها

- (٣٦) فرانسوا كادراك، مصدر سابق، ص ٢٧٦ - ٢٧٧.
- (٣٧) أنطون ج. غولشتاين، مصدر سابق، ص ٣٠٢، وتحمل كل كراسة إشارة إلى اسم الناشر كالآتي: "يوميات سياسية وأدبية"، مكتبة غيري، ممر فيردو، رقم ١٨٧٠.
- (28) Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Isidore Ducasse, Poésies, op. cit., p. 247.
- (29) Marcelin Pégnyet, *Lautréamont par lui-même*, Paris, Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1967, p. 157.
- (٣٠) المصدر السابق، ص ١٥٧.
- (31) Voir, par exemple, les titres de Jules Verne dans des collections comme Folio classique, Pocket, ou Garnier-Flammarion. Parmi les études qui ont contribué à conférer à Verne le statut d'auteur universitaire, cf. la thèse de Simone Vierné, Jules Verne et le roman initiatique. Contribution à l'étude de l'imaginaire, Paris, Sirey, 1973, 781 p., ainsi que : Michel Serres, *Jouvenances sur Jules Verne*, Paris, Minuit, 1974, 291 p., et Marc Soriano, Jules Verne (le cas Verne), Paris, Julliard, 1978, 412 p. Cet ouvrage contient (p. 399-406) une bibliographie commentée qui fait bien apparaître l'évolution du statut de Jules Verne, d'abord «découvert» par les écrivains puis par les universitaires.
- 32 Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture suivi d'Éléments de sémiologie*, Paris, Gonthier, 1969, p. 13.
- (٣٣) المصدر السابق، ص ١٤.
- (٣٤) المصدر نفسه، ص ١٧-١٨.
- (35) Christine Montalbetti, *Images du lecteur dans les textes romanesques*, Paris, Bertrand Lacoste, 1992, p. 13.
- (٣٦) المصدر نفسه، ص ٢٤.
- (37) Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe* [1857], in *Oeuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, tome II, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1976, p. 337.
- (١٤) المصدر نفسه، ص ٢١٢.
- (١٥) المصدر نفسه، ص ٢١٢ - ٢١٤.
- (١٦) لا تنجح هذه الملاحظة إلا اعتباراً من تاريخ تحديد مسابير الأحوال الشخصية: بداية القرن التاسع عشر في فرنسا، مثلاً.
- Jean-Luc Steinmetz, *L'ouïe du nom* (17) in Philippe Bonnetis et Alain Buisine (dir *La Chose capitale*, Lille, PUL, 1981, p. 145-146
- (18) Gérard de Nerval, *Lorely. Souvenirs d'Allemagne* [1852], in *oeuvres*, tome II, édition de Albert Béguin et Jean Richer, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1956, p. 740.
- (19) Voir les données réunies par J.-P. Goldenstein dans son excellente édition: Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Isidore Ducasse, Poésies, Paris, Presse Pocket, 1992, p. 303. Cette première édition du *Chant premier* a paru à Paris chez Balthus, Quenestroy et Cie.
- (20) *Les Chants de Maldoror*, *Chant premier*, par \*\*, dans *Parfums de l'âme*, recueil collectif de poésies publié par Evriste Carrance (Littérature contemporaine, deuxième série, Bordaux, 1869)
- (٢١) لا تحمل هذه الطبعة اسم أي ناشر، الناشر ملغورور، تأليف الكونت دو لوتريامون، باريس، تباع في كل المكتبات، ١٨٦٩، في الواقع، لم يتم تسويق هذه الطبعة، ولم توزع في بروكسل إلا عام ١٨٧٤ ولدى روزيه وبغلاف جديد، أنطون ج. ب. غولشتاين، مصدر سابق، ص ١٧ و١٨ و٣٠٣.
- (22) Cf. Marcel Jean et Arpad Mezei, *Maldoror. Essai sur Lautréamont et son oeuvre suivi de notes et de pièces justificatives*, Paris, Édition du Pavois, 1947, 223p.
- (23) Etienne Caradee, Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1975, 381 p.
- (24) Marcel Jean et Arpad Mezei, op. cit., p. 171.
- (٢٥) المصدر نفسه، ويشير الكاتبان إلى أن بالإمكان قراءة لوتريامون بمعنى «أمون الآخر» الذي يقابل أمون رع، إله الشمس عند المصريين القدماء.

(٤٧) المصدر نفسه، المادة ٥٢.

(٤٨) المصدر نفسه، المادة ٦٩. المقعد المسمى «على حساب المؤلف» هو أن يقوم «المؤلف أو من يخلقه بدفع تعويض مقرر إلى الناشر مقابل تعهد الناشر بطبع الكتاب على نسخ متعددة، بالشكل وصيغ التعبير المحددة في العقد، وتوزيعه وتسويقه، وهذا العقد يشكل إجازة للكتاب». يقترب المقعد على حساب المؤلف، في غالب الأحيان، من الاحتيا، لأن التعويض المطلوب يتجاوز كثيرا كلفة الطبع. مما يجعل الناشر - الذي يستقطب المؤلفين من خلال الإعلانات الصحفية - غير مستعصم لتوزيع الكتاب، وينبغي التفرقة بين المقعد على حساب المؤلف والنشر الذاتي الذي يتولى فيه الكاتب طبع كتابه وتوزيعه بنفسه.

(٤٩) المصدر نفسه، المادة ٥٤.

(٥٠) أدى تطور المعلوماتية بعد الثمانينيات إلى عدد من النتائج: فقد سمح بإنتاج كتب صغيرة الحجم وعدد محدود من النسخ - وسهل وحسن القدرة على استعمال الآلات التطبيقية كالصناعة الفوتوغرافية، ولكن المعلوماتية، خلافا للفكرة المتداولة، لم تحل محل الطباعة التقليدية، خصوصا في نشر الكتب الشعرية التي تتطلب نوعية عالية.

(٥١) Pour un historique et une description technique de ces machines.

Que sais-je? cf. Victor Lehouzy, La typographie, Paris, PUF, coll.

1964, p. 39-46.

(٥٢) اخترعها سنغندر في عام ١٧٩٦. بعدما لاحظ أن الحجر الكليسي، إذا غسلا صفتحته بمحلول سائل من الصمغ العربي وحامض نيتريك ثم رسمنا عليه بالظم، لا يمتص الحبر إلا عند الأجزاء المرسومة، ويحول إلى صفحة طابعة.

(٥٣) لم يكن العامل في زمن التنضيد اليدوي قادرا على تحريك أكثر من ١٢٠ علامة في الساعة، فيما صفحة الكتاب تشتمل على ما يتراوح بين ١٨٠٠ و ٢٤٠٠ علامة. وقد سمحت آلات لينوتيب ومونوتيب بتحريك ما بين ستة آلاف وقسمة آلاف علامة في الساعة، انظر جيرار مرنين: «الطباعة» دائرة معارف بوفيسرلس، المجلد الثامن، ص ٧٧٠ و ٧٧١.

(٥٤) لمعرفة هذه الاصلحات يمكن مراجعة كتاب لانوزي، مرجع سابق، ص ٤٨.

(38) Mallarmé, «l'Étérésis artistiques: l'art pour tous [1862], in Poésies, Anecdotes ou Poèmes, Pages diverses, édition établie, préfacée et annotée par Daniel Leuwers, Paris, L.G.F (Le Livre de Poche), 1977, p. 139-144.

(٣٩) راجع، بهذا الشأن، ملاحظات إيدل التي تستند إلى شهادة سكرتيرة هنري جيمس، الأنسة يوزانكيه، لتتسأل عن تأثير استخدام الآلة الكاتبة في كتابة الروائي.

Cf. Léon Edel, Henry James, une vie [1985], traduit de l'américain par André Müller, Paris, Seuil, 1990, p. 783-786

(٤٠) تندرج التجارب الطباعية في صنف المخطوطات لا فيها من تعديلات وزيادات

يفعلها المؤلف، كما تندرج في المخطوطات التعليقات الخطية على الكتاب المطبوع والنشر التي يدونها المؤلف تحفيرا للطبعة اللاحقة، والتي تشكل نسخة بوردوه نموذجيا لها، وهذه النسخة في الطبعة الرابعة من المباحث المصادرة عام ١٤٨٨ (الطبعة الأخيرة في حياة مونثاني) والتي تولت الأنسة دو غورني، ابنة شقيقة المؤلف، نشرها بعد وفاة مونثاني عام ١٥٩٤. ولكن الأنسة دو غورني اختارت جزوا من الملاحظات والزيادات التي دونها الكاتب، ولم يحصل القراء على رؤية كاملة لعمل مونثاني إلا بعد نشر الطبعة المصورة التي تولت على الصدور بين عالمي ١٩٢٠ و ١٩٢٦.

(41) Brunschvige, 72. Lafuma, 199.

(42) Cf. Michel D'Excaudin, Le Dossier d'Alexandre, édition annotée des prétextes avec une introduction et des documents, Genève, Droz/Paris, Minard, 1971, p. 81.

(43) Mallarmé, Stéphane, oeuvres complètes, éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade p. 1421.

(٤٤) تجدر الإشارة إلى أن وظائف الناشر والطابع وبلغ الكتب بقيت مختلفة إلى بداية القرن التاسع عشر، لهذا ستناول وظيفة الطابع بفقومها الحالي.

(45) Pour le texte de la loi, cf. Claude Collombet, Propriété littéraire et artistique et droits voisins, Paris, Dalloz, coll. Précis Dalloz, 1990, p. 527-540. Le contrat d'édition fait l'objet du chapitre II de la loi, art. 48-63.

(٤٦) المصدر نفسه، المادة ٥١.



(٦٥) Pierre Grefie et François Grefie, La publicité et la loi. En droit français, dans les pays du marché commun et en Suisse, Préface de Jean Autin. 7e édition. Paris, JTEC, 1990, p. 459-460

(٦٦) القانون الصادر في ١٩ مارس ١٩٥٧، مصدر سابق، المادة الأولى.

(٦٧) المصدر نفسه، المادة ٢٩، الملكية المعنوية المحددة في المادة الأولى مستقلة عن الملكية المادية.

(٦٨) المصدر نفسه، المادة ٤٨.

(٦٩) جول البمد المزوج لقيمة الكتاب، انظر التحليل اللافت الفلسفي والقانوني الذي نشرته جوسلين بوزوا في:

Emmanuel Kant, Qu'est-ce qu'un livre? Textes de Kant et de Fichte, traduits et présentés par Jocelyn Benoist, préface de Dominique Lecourt, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1955, p. 11-117.

(٧٠) يفرض القانون أن يكون النص الإعلاني ظاهراً للمتلقي، بهذا الوجه، دون لبس، من هنا كان على المعلن أن يظهر النص بكلمة «إعلان» أو «بيان»، انظر بيار غريف وفرانسوا غريف، مصدر سابق، ص ٢٤٨ - ٢٥١.

(٧١) القانون الصادر في ١١ مارس ١٩٥٧، مصدر سابق، المادة ٤١.

(٧٢) هذا المفهوم مقتبس من ياكوبسون الذي يحدد ست وظائف للغة، يرتبط كل منها بواحد من العوامل التي تدخل في تكوين ترسيمة الاتصال، وتتميز بمختلف أنواع الرسائل: الوظيفة المرجعية أو «السياقية» ذات الغاية الإعلامية المصرفة؛ الوظيفة «التعبيرية» أو الانتمائية التي تعني «بالتعبير المباشر عن موقف المتكلم مما يتحدث عنه»؛ الوظيفة «الإدراكية» التي تحصل بتوجه المرسل إلى المرسل إليه؛ وظيفة تأمين الاتصال التي تتعلق بإقامة الاتصال بين المرسل والمرسل إليه وتأمين استثماره أو قلعته والتحقق من عمل قناة الاتصال؛ الوظيفة اليتلافية الموجودة في الرسالة التي يكون موضوعها اللغة؛ الوظيفة الشعرية التي تلقت الانتباه إلى الرسالة نفسها. انظر ياكوبسون، مرجع سابق، ص ٢١٤ - ٢١٨، ويندر أن تحمل الرسالة وظيفة واحدة، لهذا يتحدث ياكوبسون عن تراتبية الوظائف القائمة في الرسالة. (٧٣) نستخدم كلمة «واقع» وواقعية، بالمعنى الشائع، متجنبين الدخول في مسألة ما إذا كان العالم والكائنات المحيطة بنا تنتمي إلى «الواقع».

(٥٤) إن التمييز بين مرحلتين، مرحلة المسودات ومرحلة التجارب الطباعية، مبروراً تقنياً؛ فالنقص المصنوف على المصنف قد تتجاوز مساحته حدود الصفحة أو تحقيق عنها، ويعمل الناشر والطارعون اليوم، لأسباب اقتصادية، إلى الاكتفاء بتقديم التجارب. وتجدر الإشارة إلى أن التجارب تجري على الآلات المصغرة، بينما السحب النهائي يجري على الآلات التي تسمح بإنتاج سريع للعمل، (٥٦) إذا تجاوزت التعديلات حداً معيناً، ما بين ٥٪ و ١٠٪، يصبح التضييد الإضافي، عادة، على حساب المؤلف.

(57) Pierre Assouline, Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française, Paris, Seuil, coll. Points, 1985, p. 254.

(٥٨) يذكر بيلز أسولين، في المصدر السابق ص ٥٠، أن دار هاشيت رقت في النهاية سعر التوزيع إلى ٥٢٪ من كلمة الطباعة.

(٥٩) بعد فسخ غاليمار العقد مع هاشيت توقفت عن المشاركة في إصدار كتاب الجيب (٥٦٦ عنواناً من أصل ١٥٠٠) وأنشأ سلسلة خاصة به من كتاب الجيب في سلسلة فوريو. انظر بيلز أسولين، مصدر سابق، ص ٥٠١.

(٦٠) من نافلة القول أنه إذا كتب المؤلف بنفسه صفحة الغلاف الرابعة، فإنه ملزم بالتقيد بكل قواعد بلاغة التواضع الكتاب،

(٦١) في الأساس كان «رجاء النشر» (Prière d'insérer) نصاً من صفحة واحدة تقريباً، يرسله الناشر إلى المصنف لعرض الكتاب، وكان من الشائع في القرن التاسع عشر - وهذه الممارسة لم تختف تماماً اليوم - أن يستعيد أحد النقاد ويوسع فيه ثم يوقعه باسمه.

(62) José Luandino Vieira, Nous autres, de Makulusu 11974), trad. du portugais et préface par Michel Labban, Paris, Gallimard, 1989, 150 p. (٦٣) المصدر نفسه، صفحة الغلاف الرابعة.

(64) Luandino Vieira, La Vrai Vie de Domingos Xavier, suivie de Le Complet de Mateus, traduction de Mario de Andrade et Chantal Therghien, préface de Mario de Andrade, Paris, Présence africaine, 1971, 159 p.

وتتضمن هذه العليقة مطبوعة بيلوغرافية مهمة تتعلق بإمكان وتاريخ نشر القصصتين. ويحتمل التنبية إلى أن نشر ترجمة كتاب نحن الآخرون، من مكولرسو قد قدمت بدعم من المركز الوطني للأدب.

(85) Alain Rey, Code, in Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couzy et Alain Rey, op., cit., p. 487.

(86) Sur la constitution de la littérature comme système et sa perception comme valeur, on pourra se reporter à Bernard Mouralis, *Les Contre-littératures*, Paris, PUF, 1975, notamment chap. I, L'héritage, p. 13-36.

(87) Sur la relation entre roman et espace national, voir l'ouvrage de Jacques Caban, *La Prairie perdue. Histoire du roman américain*, Paris, Seuil, 1966.

(88) ارتبط مفهوم السلطة المتقدمة بالورد لوغار، وهو يقدم على فكرة مضادها أن الاستعمار ينبغي ألا يمارس السلطة مباشرة بل بواسطة القوى المحلية التي كانت تفسك بالوضع قبل وصوله.

(89) في فرنسا، أنطقت هذه المهمة القضائية في القرن الثالث عشر بالرفعيان التروينيكان لمواجهة البدعة الألبية. أما محكمة التفتيش، التي كانت تأسطة في إسبانيا لمواجهة اليهود والمسلمين، فقد تم إلغاؤها في القرن الثامن عشر.

(90) ما زال لهذا المبدأ بعض الآثار في فرنسا اليوم مع استمرار وجود الصوابيل التي تحد من عدد الصيدليات أو عدد سيارات الأجرة.

(91) Voir pour mémoire l'image que donne de la police l'abbé Prévost dans Mimon Lescieur: bel exemple de ripoux

(92) حول دور الحاكم في التحقيق على المؤلفات الأدبية في القرن التاسع عشر، انظر: Yvan Leclerc, *Crimes écrits. La littérature en procès au XIXe siècle*, Paris, Plon, 1991.

(93) تعرض هذا القانون بعد ذلك إلى تعديلات كثيرة ولكن مبادئه بقيت سارية المفعول. حول نص القانون وتعديلاته والاجتهادات التي تناولته. انظر قانون الجراء، باريس، دوز، سنة ١٩٩٤ - ١٩٩٥، ص ١٢٩٥ - ١٢٩٥.

(94) انظر قانون الجراء، مصدر سابق، ص ١٢ - ١٢٠٧.

(95) Sur cet épisode qui devrait aboutir à la condamnation du gouvernement, voir B. Mouralis, *L'Œuvre de Mongo Beti, Issy-les-Moulineaux, Édition Saint-Paul-Les Classiques africains*, 1981, p. 73-76.

(96) انظر قانون الجراء، مصدر سابق، ص ١٢٩٩ - ١٤٠٣.

(74) Alain Rey, *Communication*, in J.-P. de Beaumarchais, Daniel Couzy et Alain Rey, éd., *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 3 vol., 1984, tome I, p. 505.

(75) يبدو مثل إليزيو الجديدة لافتاً في هذا المجال. فقد ظهرت الطبعة الأولى من هذه الرواية عام ١٧٦١ لدى ميشال دي، في أمستردام، وفي السنة نفسها نشر روسو في باريس، لدى دوستان، مجموعة رثوم stampes إليزيو الجديدة مرفقة بمقدمات هذه الرثوم كما سلمها الناشر [أي روسو نفسه] هذه الرثوم، التي نلتها تراقيلو بعد ذلك، والوصف الذي كتبه روسو أضيف إلى الطبعة الجديدة التي أصدرها دي عام ١٧٦٢. حول النسخ الذي كتبه روسو لهذه الرثوم، انظر: Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, édition présentée, établie et annotée par Henri Coulet, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1993, tome II, p. 430-441.

(76) Paul Valéry, *L'Enseignement de la poésie au Collège de France*, in Œuvres, tome I, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1957, p. 1440.

(77) ياكوبسون: مباحث في السامية العامة. مصدر سابق، ص ٢١٨ - ٢١٩.

(78) المصدر نفسه، ص ٢١٨.

(79) Victor Hugo, *Réponse à un acte d'accusation. Les Contemplations* [1856] I, 7, texte établi avec introduction, chronologie des Contemplations et de Victor Hugo, bibliographie, notes et variantes par Léon Cellier, Paris, Garnier, 1969, p. 20.

(80) Verlaine, *Art poétique. Jadis et naguère* [1884], in Œuvres poétiques complètes, texte établi par Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1954, p. 207.

(81) Petit Larousse illustré, édition 1998

(82) المصدر نفسه.

(83) حول هذا التعمين، ونحوها حول رفض مفهوم المثقف البيهفي، انظر: Roland Barthes, *Quelques paroles de M. Poujade*, in *Mythologies*, Seuil, 1970, p. 85-87.

(84) Alain Rey, *Communication*, in Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couzy et Alain Rey, op., cit., p. 505.



- (4) Léon Blum, *La Revue blanche*, 15 novembre 1897, cité par Michel Winock, "Les années Barres", in *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1997, p. 9-153, p. 9.

- (5) Voir André Gide, "A propos des Déracinés de Maurice Barres", in *L'Ermitage*, février 1898, p. 81-88, puis *Prétextes*, Mercure de France, 1903; André Gide, *Essais critiques*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1999, p. 4-8. Sur le "Procès dit" 13 mai 1921 intenté par Dada sous la présidence d'André Breton, voir Michel Winock, *Le Siècle des intellectuels*, op cit., p. 144-153.

(٦) هذا هو مركز الخطاب النقدي في المحصور القديمة، وبالمخصوص في كتاب *النشوة لارسطو* (٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م.).

- (7) Voir Marthe Robert, "Le genre indéfini" in *Roman des origines*, origines du roman, Paris, Grasset, 1972; nouv. éd., Paris, Gallimard 1985, coll. Tel, p. 11-78.

- (8) Bernard Mouralis, *Les Contre-littératures*, Paris, PUF, 1975.

- (9) Juliette Raabe, "Le Phénomène Série noire", in Noël Arnaud, *France Lucassin et Jean Torteil* (dir.), *Entretiens sur la paralittérature*, Paris, Plon, 1970, p. 287-311.

- (10) Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Christo* (sic), Paris, Pétion Librairie-Éditeur des Œuvres complètes d'Eugène Sue, 11, rue du Jardinot ou: Baudry, 34, rue Coquillière et rue de la Chaussée d'Antin 22 (Impr. Bérthune et Plan, et Impr. Plon frères), 1845-1846, 18 vol in-8 (135 fr. les 18 vol.).

وفي هذه السنة نفسها نشر بيبيون طبعة ثانية من الكتاب في ١٢ مجلداً. وللمقارنة كان ضمن "وجبة متوسطة" في مطعم فرنكيين فرسيين.

- Cf. Jules Vallès, *L'Enfant*, in *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Roger Bellot, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", vol. 2, 1871-1883, note 1, p. 1557.

- (٩٧) المصدر نفسه، ص ١٤٠٢.

- (٩٨) المصدر نفسه، ص ١٤٠٢.

- (99) Maurice Garçon, *Plaidoyer contre la censure*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 24.

هذا النص يستعيد خلاصة المرافعة التي قدمها مورييس غارسون دفاعاً عن كتيبي ونشرت ملاحقين بسبب عرضهما كتاباً ممنوعاً وراء واجهة زجاجية مقفلة، وتحلل هذه المرافعة الرسوم الاقتراضي المصادر بتاريخ ٢٢ ديسمبر ١٩٥٨.

- (١٠٠) انظر قانون الجراء، مصدر سابق، ص ١٢٦٨.

- (١٠١) المصدر نفسه، ص ١٢٢.

- (١٠٢) قانون الجراء، ص ١٢٢٧ - ١٢٢٨.

- (103) Roland Barthes, "Quoi sert un intellectuel?", in *Le Grain de la voie*, Paris, Seuil, 1981, p. 255. Reprise d'un entretien avec Bernard-Henry Lévy, dans *Le Nouvel Observateur*, 10 Janvier 1977.

## (٢)

- (1) Sade, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1992-1998, 3 vol., coll. "La Pléiade", Œuvres 1, édition établie par Michel Delon, préface de Jean Depren, 1992; Œuvres 2, édition établie par Michel Delon, 1995; Œuvres 3, édition établie par Michel Delon, 1998.

(٢) إنه الأمر ذو مغزى أن يعترف الخطاب السرياليون بساد ولورياتيون كمسلفين مباشرين. فآثار السلف، [...] تبدو مصدر قوة لأشد المذاهب الأدبية والفنية حداثة وتعددياً. وكانت «السريالية»، وهي الجلة الناطقة باسم هذه المجموعة (باريس). مكتبة جوزي كورتني، نشرت في باب رافنية ساد لفصوصا غير منشورة لتسويغ تفخيلها الحماسي والفاعل..

- Maurice Heine, *Le Marquis de Sade*, textes établis et préfacés par Gilbert Lely, Paris, Gallimard 1950, cité par Michel Camus (dir.) Sade, *Œuvres*, n° 12-13, 2ème trimestre 1977, p. 200.

- (3) Maurice Barres, *Les Déracinés*, 1897; *Scènes et doctrines du nationalisme*, Paris, 1902.



- (21) Gustave Lanson, Programme d'études sur l'histoire provinciale de la vie littéraire en France, conférence du 7 février 1903 à la Société d'histoire moderne, in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1903, repris dans *Études d'histoire littéraire*, Paris, Champion, 1929 et dans *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, rassemblés et présentés par Henri Peyre, Paris, "Hachette, 1965, p. 86-87. Cité par Antoine Compagnon, *La Troisième République des lettres*, De Flaubert à Proust, Paris, Seuil, 1983, p. 54.
- (22) Roland Barthes, "Histoire ou littérature?", in *Annales*, n° 3, mai-juin 1960, repris dans *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p. 147-167, p. 155.
- (23) Robert Escarpit, La définition du terme "littérature", projet d'article pour un Dictionnaire international des termes littéraires in R. Escarpit (dir.), *Le Littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970, coll. "Champs", p. 259-272.
- (٢٤) المرجع السابق، ص ٢٧٢.
- (٢٥) نستخدم معاجم اللغة الفرنسية الكبرى الثلاثة الصادرة في أواخر القرن السابع عشر، والنطلقة من مشروع واحد، الخطأ واحدة لتحديد الأدب. فالأدب في نظر ريشيليه عام ١٦٨٠ هو "علم الأدب، هو معارف راقية، ومذهب، وتبحر"، وبعد عشرة أعوام كور فورتيير الكلام نفسه: "مذهب، معرفة عميقة بالأدب، سكاليجيه وليبين وسائر النقاد المعاصرين كانوا أصحاب أدب كبير، وتبحر مدقش"، وكور معجم الأكاديمية الذي سبقه فورتيير بأربع سنوات المنى نفسه: "علم ومذهب [...]" أدب كبير: أدب عميق، هو صاحب أدب كبير لا مؤهبة أدبية له.
- (26) Voir Philippe Caram, Aux origines de la notion contemporaine de "littérature". Le Lexique et la configuration idéologique des grands secteurs du savoir profane en langue française de 1680 à 1760, thèse pour le doctorat, Université de Nancy 2, 1987, 2 vol. Voir également Claude Crstin, Aux origines de l'histoire littéraire, Ceneoble, PUF, 1973.
- (٢٧) يبدو أن هذا المنى بقي سائدا حتى في منتصف القرن الثامن عشر. على الأقل في التعريف الذي قدمته دائرة المعارف لمادة "ثقافة أدبية": "هذه الكلمة تعني
- (11) Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Au Bureau de l'Écho des feuilletons, 1846, 2 vol. grand in-8 (24 fr. les deux vol.); première édition illustrée d'un portrait d'A. Dumas d'après Eugène Giraud, et 25 planches hors-texte gravées sur acier d'après Gavarni et Tony Johannot.
- (12) Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, Introduction, bibliographie, notes et relevé des variantes par J. H. Bornecque, professeur à la Faculté des Lettres et sciences humaines de Caen, édition illustrée, Paris, Garnier frères, coll. Classiques Garnier, 2 vol., 1962.
- (13) Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, Vingt ans après, Préface, chronologie, notes, bibliographie et note sur les représentations des deux romans au théâtre par Gilbert Sigaux, Paris, Gallimard, 1962, coll. "La Pléiade".
- (١٤) أطلق عليها مارلو عدة مرات عبارة "مكتبة الإعجاب".
- (١٥) بونار موراليس، مرجع سابق، ص ٦٢.
- (16) Charles Du Bos, Qu'est-ce que la littérature?, Paris, Plon, 1938, nouv. éd., Lausanne, L'Âge d'homme, 1989. Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature?, Les Temps modernes, 1947 in Situations II, Paris, Gallimard, 1948; nouv. éd., 1992, coll. Folio Essais, p. 90-91.
- (17) Voir, entre autres, Henri Mitterand, Zola et le naturalisme, Paris, PUF, 1986, coll. "Que sais-je?"
- (١٨) جان بول سارتر: ما الأدب مرجع سابق، ص ١٠.
- (١٩) يفترض أنطوان كومبانيون على ذلك من دون أن يقدم مخرجا آخر قريبا. الأدب هو الأدب، هو ما تعتبره السلطات (الأساتذة والناشرون) أدبا. أحيانا تتحرك حدوده ببطء، باعتدال، ولكن يستحيل الانتقال من التوسع إلى التقيؤ، ومن الناعمة إلى الجوهرة. انظر:
- A. Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 46.
- (20) Voir Martine Jey, *La Littérature au lycée. L'invention d'une discipline* (1880-1925), in *Recherches textuelles*, n° 3, Université de Metz, 1998.

(٢٨) حول اختلاف النظر إلى نروال منذ نهاية القرن التاسع عشر، انظر:

Alain Boissinot, *Littérature et histoire*, Paris, Bertrand - Lascoste, 1998, p. 34-35.

يقول نروال بلنفسه بغير أحد مؤسسي الأدب المقارن في فرنسا، قول لامارتين عام ١٨٣٠: «كل عصر يتبنى ويحدد دوراً شباباً أحد العباقرة الخالدون الذين هم أبناء نظرتهم، فيمكن نفسه فيه، ويوجد فيه صورة الخاصة، وزيف فليمنته من خلال ما يتسببه إليه» انظر:

F. Baldensperger, *La Littérature, création, succès, durée*, Paris, Flammarion, 1913, p. 283.

(39) Très significativement, Hans Robert Jauss avait intitulé un de ses essais majeurs *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt-sur-le-Main, Suhrkamp, 1974, traduit par "L'Histoire de la littérature, un défi à la théorie littéraire". Repris dans *Pour une esthétique de la réception*, trad. par Claude Mailhard, Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978; nouv. éd. 1990, coll. "Tel", p. 21-81.

(40) Stéphane Mallarmé, "Tombeau d'Edgar Poe", Poésies, in *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, coll. "La Pléiade", p. 70.

(41) Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, "La modernité" [1863], in *écrits sur l'art*, texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat, Paris, LGF, 1992, coll. "Classiques de poche"; nouv. éd. 1999, p. 518.

(42) André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, [1947, 1951, 1963] 1965; nouv. éd., coll. "Folio Essais", 1996, p. 256.

(43) Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 33. يكرر رولان بارت الفكر نفسه في إحدى حواشي مقالته «تاريخ أم أدب؟» «عندما بدأ ميشليه دروسه في الكوليج دو فرانس كان تقسيم المواد أو بالأحرى اختلافها (خصوصاً النظم والتاريخ) قريباً من الأيديولوجية الرومانسية» (الحاشية الأولى، ص ١٥٢).

(44) Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992; nouv. éd. revue et corrigée, 1998, coll. Points Essais, p. 55.

عموماً الآثار التي تصفها الدراسة، خصوصاً دراسة علم الأدب أو الأدب [...] وبتتبع من ذلك أن الثقافة الأدبية والمعلوم بالعلم الدقيق تشترك كلها في التمسك والرباط والعلاقات الوثيقة. انظر:

*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers par une société de gens de lettres, mis en ordre et publié par M. Diderot... & quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert...*, Paris- Neuchâtel, 1751-1780; reprint, Stuttgart, Friedrich Frommann Verlag, 1966, t. 9, p. 409.

(28) Madame de Staël-Holstein, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, [Paris, Maradan, 1800], nouvelle édition critique établie, présentée et annotée par Axel Blaesche, Paris, Garnier, 1998, coll. "Classiques Garnier", p. 19.

(٢٩) تطابق الكلمة الألمانية Dichtung تماماً من هذه الوجهة كلمة Poetis اليونانية

(30) Victor Hugo, *Réponse à un acte d'accusation*, *Les Contemplations*, in vol. 2, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Œuvres poétiques, Paris, Gallimard, 1967, coll. "La Pléiade", p. 497.

(31) Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littéraires, 1998, p. 8.

(٣٢) المرجع نفسه، ص ٨.

(٣٣) المرجع نفسه، ص ١٧٢.

(٣٤) رولان بارت: تاريخ أم أدب؟، مرجع سابق، ص ١٦٦ و ١٦٩.

(٣٥) المرجع نفسه، ص ١٦٩.

(36) De ce point de vue les deux volumes du *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVII<sup>e</sup> siècle* publié en 1828 chez Sautet par Sainte-Beuve (1804-1869) traduisent bien la force de révision, mais aussi d'annexion dont le Romantisme triomphant était animé.

(37) Boileau, *Réflexions critiques sur quelques passages du Rhétor Longin où, par occasion, on répond à quelques objections de Monsieur p\*\*\* contre Homère et Pindare, Réflexion VII*, [1695] in *Œuvres complètes*, Introduction par Antoine Adam, textes établis et annotés par Françoise Escal, Paris, Gallimard, 1966, coll. "La Pléiade", p. 523.



(54) Selon la formule de Gilles Louys, il s'agit là plus d'un roman "no terminant" que d'une oeuvre "inachevée". Voir Gilles Louys, "Typologie des romans inachevés", in Annie Rivara et Guy Laverol (dir.), *L'Œuvre inachevée*. Actes du colloque international des 11 et 12 décembre 1998 Cedex, n° 15, Université Jean-Moulin Lyon 3, p.281-289.

(55) Maurvauz, Romans, récits, contes et nouvelles, texte présenté et préfacé par Marcel Arland, Paris, Gallimard, 1949, coll. "La Pléiade". Sur les suite apportées à *La Vie de Marianne*, voir Gérard Genette, *Palimpsestes, L' Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982; nouv. éd., 1992, p. 227-23. En tant qu'éditeur, Marcel Arland juge nécessaire de reproduire l'appendice la Suite [1751] de Mme Riccoboni (1714-1792).

(56) يقول هنري مارتينو في مقدمة "لويسيان لومين": يوم قرر ستانيسل مصروف النظر عن كتابة الجزء الثالث المخطط له اكتشف نتيجة غير متوقعة لقراره وهي أن روايته مكتملة. ولا تعتمد بذلك أنها منجز... انظر:

Stendhal, Romans et nouvelles, édition établie et annotée par Henri Martineau, vol. I, Paris, Gallimard, 1952, I coll. "La Pléiade", p. 740.

(57) تاريخ نشر نجاح رامبو في فرنسا على قدر النية التي شكلها الشاعر، وقد لعب جيمس جوفو والرومنيون ثم باترون بيريشون دورا مهما في البداية، ثم جاء دور كدويل، ثم السرياليين، ثم النقد الجامعي، وتعود الطبيعة الأولى إلى المؤلفات الكاملة. في مكتبة التراث للإبيد، إلى عام ١٩٩٦. انظر:

Rimbaud, Œuvres complètes, édition établie, présentée et annotée par André Roland de Renévill et Jules Mouquet.

(58) On s'appuie ici sur deux des éditions les plus récentes en format poche: Rimbaud, œuvres complètes, Correspondance, édition présentée et établie par Louis Forestier, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1992; Arthur Rimbaud, Œuvres complètes, Poésie, prose correspondance, édition, notes et bibliographie par Pierre Brunel, Paris, LGF, coll. La Pochothèque, 1999.

(45) Northrop Frye, *The Great Code. The Bible and Literature*, Harcourt Brace Jovanovich, 1981-1982; *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, trad. par Catherine Malamoud, Préface par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1984, p. 92-93.

(46) مساهم هنري ميشونيك في رفض هذه المواجهة. في كتابه:

Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1984; nouv. éd. revue et corrigée, (1992)

والتوان الفرعي لكتابه "الثروبولوجيا تاريخية للغة، يعبر عن ذلك. كذلك ظهرت هذه الرغبة في تجاوز المواجهة في الكتاب المشترك الذي نشره الآن فيلا وجورج موليني:

Alain Viala et Georges Molinié, *Approches de la réception. Sémiotique et sociopolitique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993.

(47) هنري ميشونيك، المرجع السابق، ص ٧١.

(48) Georges Molinié, *Sémiotique. L'Effet de l'art*, Paris, PUF, 1998.

(49) نورقروب فراي، مرجع سابق، ص ٦٥.

(50) فريمان بلنسبيرغر، مرجع سابق، ص ٦١١.

(51) Jean Sgard, "La multiplication des périodiques", in Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, t. 2, *Le Livre triomphant*, 1660, 1830, 1984; nouv. éd., Paris, Fayard-Cercle de la Librairie, 1990, p. 246-253.

(52) Voir Jean-Marie Goulemot "Bibliothèques, encyclopédisme et angoisses de la perte: l'exhaustivité ambiguë des Lumières", in Marc Baratin et Christian Jacob, *Le Pouvoir des bibliothèques*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 285-298. Sur le verillage encyclopédique qu'autorisent aujourd'hui le stockage et la circulation des textes électroniques, voir Jean Pruvost, *Dictionnaires et nouvelles technologies*, Paris, PUF, 2000, coll. "écritures électroniques".

(53) Henri-Jean Martin, "Le Voltaire de Kehl", *Histoire de l'édition française*, op cit., t. 2, p. 398-399.



Voir André Guyaux, *Illuminations*, édition critique, Neuchâtel, A.L. Baconnière, 1985; Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations, Neuchâtel, A.L. Baconnière, 1986.

(٦٨) نجد هنا المسألة العامة التي تواجه ترتيب كل أثر صغرى، وهذه، إلى حد ما، حال الأفكار، لباسكال. وقد أشار بيار برتني إلى ذلك بقوله: «من المحتمل أن هذا الملف كان مبعثر الأوراق، على طريقة، الأفكار، لباسكال». انظر: أرتور رامبو: الآثار الكاملة، مرجع سابق، ص ٨٧٦.

(69) Ce que fait Pierre Brunel, à la différence de Louis Forestier et d'Antoine Adam. Ce texte, publié intégralement par Suzanne Briet en 1956, a été mis en tête de l'édition d'Alain Borer. Rimbaud, Œuvre- vie, édition du centenaire, avec la collab. d'André Montégre, Arles, Actes, 1991.

(70) Comme les autres compositions primées de Rimbaud, ce devoir poème a été publié dans Le Moniteur de l'enseignement secondaire spécial, classique, Bulletin officiel de l'Académie de Douai.

(٧١) بين كورد دوشيه، الذي تابع تحليل فيولن هودار ميرو، أن قصيدة «الرقعة في الزاوي» مثلاً، ينبغي قراءتها كحافز أدبي مشترك، هو الولد الميت في الطبيعة الباسمة. بينت الفروض الدراسية (قصيدة) الفمقة التي نظمها رامبو باللاتينية ثم حولها إلى قصيدة فرنسية في إطار مادة التقيد والترجمة والتوسيع) مدى رسوخه.

Voir Violaine Houdart-Merrot, la Culture littéraire au lycée depuis 1880, Remes, PUR-Paris, Adapt Éditions, 1998, p. 19-21 et 131.

(72) Sur cet aspect, voir Jean Levaillant, cité dans une introduction d'ensemble aux problématiques issues de la génétique: Pierre-Mar de Biasi, La Génétique des textes, Paris, Nathan, coll. "128", 2000 (٧٣) هذا ما يعتقده بيار ديونيل: «عوضاً عن جمع الآثار الكاملة يفتحي جمع كتابات رامبو، التي يجعل الآثار الخطية التي تركها» انظر: أرتور رامبو: الآثار الكاملة، مرجع سابق، ص ٧٥٥.

(٧٤) موندور و جان أوبوي: استيفان مالارمييه: الآثار الكاملة، مرجع سابق، ص ١٦ بالتقديم الروماني.

(59) On a laissé de côté l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade qui a près de trente ans. Rimbaud, Œuvres complètes, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1972.

(٦٠) يتركز الشوق على النصوص المتحولة والشذرات وبعض النصوص التي لم تؤخذ قبل ذلك في الاعتبار. وكذا الطبعين عاجزين عن تقديم مراسلات رامبو مع الفرد بلج، المهندس السويسري مستشار ميلنيك في الحبشة، بعدما قرر غاليماز أن يحصر حق نشرها بنفسه.

Arthur Rimbaud, Correspondance (1888-1891) avec Ilg, Préface et notes de Jean Vocellmy, Paris, Gallimard, 1965; nouv. éd., 1995, coll. "L'Imaginaire". (61) Arthur Rimbaud, Une saison en enfer, Bruxelles, Alliance typographique Jacques Pool et Cie, 1873.

(62) L'essentiel des exemplaires de l'édition initiale de Bruxelles fut retrouvé en 1901. Voir Pierre Brunel, Une saison en enfer, édition critique, Paris, José Corti, 1987.

(٦٢) رأى لويس فورستيه في هذه النسخة وفي ترتيبها «عملاً تأسيسيًا». انظر: رامبو الآثار الكاملة، مرجع سابق، ص ١٦ بالتقديم الروماني.

(٦٤) حاول لاكويست أن يبرهن على أن «إشراقات» هي ثانية «فعل في الجحيم»، ولكن مجمل النقاد يأخذون اليوم بوجهة نظر مختلفة، انظر:

Henry de Boulle de Lacoste, dans Rimbaud et le problème des "Illuminations", Paris, Mercure de France, 1949.

(٦٥) لويس فورستيه: «الآثار الكاملة»، مرجع سابق، ص ٥٠٠.

(٦٦) يتكرر فرلين بنفسه وعلى التوالي عبارتي "painted plates" و "coloured plates".

(٦٧) سلم رامبو معظم هذا المخطوط إلى فرلين في نهاية شتاء ١٨٧٥، وسلمه فرلين إلى جبرمين توفي في أبريل من السنة نفسها. وبعد مبادلات متعددة وصل المخطوط إلى غوستاف كان عام ١٨٨٦، فكلف هذا الأخير فيليكس فيتون بوضعه أوراق المخطوط البعثة ضمن «ترتيب منطقي»، انظر:

- (٨٢) مالا رومية: "سيرة ذاتية"، في: الآثار الكاملة، مرجع سابق، ص: ٦١١ - ٦١٢.
- (٨٣) Michel Foucault, Qu'est-ce qu'un auteur?, in Bulletin de la société française de philosophie, 63e année, juillet-septembre, 1969, p.73-104; nouv. éd. in Dits et écrits, 1954-1988 t. I, 1954-1969, édition établie par Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 1994, p. 794.
- (84) Pascal, Pensées, édition établie, présentée et annotée par Michel Le Guern, Paris, Gallimard, 1995; nouv. éd., 2000, coll. "Folio", p. 7.
- (85) Lucien Goldmann, Le Dieu caché, Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine, Paris, Gallimard, 1959; nouv. éd., 1975, p. 19-20. Lorsqu'il cite le fragment 23 des Pensées, Goldmann s'appuie sur la numérotation de l'édition Brunschvicg, soit le n° 654 de l'édition de Michel Le Guern citée plus haut.
- (86) Voir Jean Bollack, Ulysse chez les philologues, Sisyx et serments in La Grèce de personne, Les Mots sous le mythe, Paris, Seuil, 1997, p. 29-59 et 265-287.
- (87) Voir Jean Bottéro, Naissance de Dieu, La Bible et l'historien, Paris, Gallimard, 1986; nouv. éd., 1992, coll. "Folio Histoire"; Daniel Marguerat et Adrian Curtis (dir.), Intertextualités, La Bible en échos Genève, Labor et Fides, 2000).
- (88) Voir en particulier le Dictionnaire philosophique [1764-1769], édition d'Étienne, Paris, Garnier, 1973, coll. "Classiques Garnier".
- (89) Voir Alain Viala "Figures de l'auteur" in Le Grand Atlas des littératures Paris, Encyclopédia universalis éd., 1990, p. 186-187. Le français dont recourir à cette expression pour se démarquer d'autorité alors que l'anglais peut très facilement distinguer "authorship" et "authority".
- (90) Voir Roger Chartier, Figures de l'auteur, in L'Ordre des livres, Lecteurs auteurs et bibliothèques en Europe entre XVe et XVIIe siècles Aix-en-Provence, Alinéa, 1992; nouv. éd. in Culture écrite et société L'Ordre des livres (XIV-XVI siècles), Paris, Albin Michel, 1996, p. 45-75.

(75) Pour un résumé de ces questions, voir Herbert Lottman, Gustave Flaubert, [1989], trad. par Marianne Véron, préface de Jean Bruneau, Paris, Fayard, 1989; nouv. éd., LOF, 1990, coll. Pluriel, p. 501-509.

(٧٦) في النسخة التي أعدت للنشر سلسلة في، المجلة الجديدة، وظهرت في ست

حقات بين ١٥ ديسمبر ١٨٨٠ والأول من مارس ١٨٨١، أجرت السيدة كورميلي

تعديلا بسيطا، لم يظهر في الكتاب الذي صدر في ربيع ١٨٨١ لدى دار لايمير.

فقبل بضعة سطور من نهاية التضميم الذي بين القسم الباقي من الكتاب

ونهايته غيرت كلمة "النسخ" إلى "النسخ كما كان قبلا"، لتوحي بذلك وجوب

العودة إلى الحال السابقة، بحسب تفسير لوريم، وبالتالي نوعا من النهاية.

(77) Gustave Flaubert, Par les champs et par les grèves, Voyage en Bretagne accompagné de mélanges et fragments inédits, Paris, t. I. Charpentier, 1886.

(78) Sur la correspondance de Flaubert, dont l'édition scientifique la plus complète est encore inachevée, voir Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, t. 1, janvier 1830-mai 1851, 1973; t. 2, juin 1852-décembre 1858, 1980; t. 3, janvier 1859-décembre 1868, 1991; t. 4, janvier 1869-décembre 1875, 1998. Voir également Préface à la vie d'extrait ou Extraits de la correspondance de Flaubert, éditée par Geneviève Bollenne, Paris, Seuil, 1990).

(79) Balzac, La Comédie humaine, vol. I études de mœurs : Scènes de la vie privée, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Casex, Paris, Gallimard, 1976, coll. La Pléiade, Avant-propos, p.20.

(80) Stéphane Mallarmé, Petite philologie à l'usage des Classes et du Monde, Les Mots anglais par M. Mallarmé, professeur au lycée Fontanes, Paris, Truchey Leroy frères successeurs, s.d. [1877].

(81) S. Mallarmé, professeur au lycée Fontanes, Les Dieux antiques, Nouvelle mythologie illustrée d'après George W. Cox et les travaux de la science moderne, à l'usage des Lycées, Pensionnats, Écoles et des gens du Monde, ouvrage orné de 260 vignettes reproduisant des Statues, Bas-reliefs, Médailles, Camées, Paris, J. Rothschild, 1880.



- (99) Il arrive toutefois qu'on dresse la biographie à la lecture de l'œuvre, comme le montre le cas de La Bruyère. Voir Francis Marcoin, *Vie de l'auteur, vie du lecteur: contre (et pour) Sainte-Beuve*, in Violaine Houdart-Mérol et Jean Verrier (dir.) *La Vie de l'auteur. Le Français aujourd'hui*, n° 130, p. 26-28.
- (100) Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, [Mintreia, 1968], in *Essais critiques*, IV, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67, p. 61 et 62.
- (١٠١) يشير ميشال كوتشا هنا إلى واحد من أشهر وجوه نصوص مارسيل بروست التي جمعت بعد موته تحت عنوان "مضد سنت بوف: عمل سنت بوف ليس عميقا... [...] فهذه الطريقة التي تقوم على عدم الفصل بين الكاتب وصاحبه، [...] وعلى جمع كل المعلومات الممكنة عن المؤلف، وللمرة رسالته، وسؤال الناس الذين عرفوه [...] هذه الطريقة تجعل ما قلنا إياه المعاصرة العميقة للنفس، وتجهل أن الكتاب هو نتاج ذات غير تلك التي نلحظها في عاداتنا وفي المجتمع وفي عيروننا. هذه الذات، إذا أردنا فهمها، قائمة في أعماقها ولا بد بلوغها من إعادة خلقها في داخلنا، انظر: "La méthode de M. Sainte-Beuve", in *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954; nouv. éd., coll. "Folio Essais", préface de Bernard de Fallois, p. 126-127.
- (102) Michel Contau, *La question de l'auteur au regard des manuscrits*, in Michel Contau (dir.), *L'Auteur et le manuscrit*, Paris, PUF, 1991, p. 7-34, p. 23-24.
- (١٠٢) في المقابل، إن تحديد وتصنيف الأعلام انطلاقا من اسم الممثل (فيلم بورفيل، غابرين، فونيس) يودنا إلى ممارسة وتصور شمعين. أما اسم كاتب السيناريو (الذي يحتل أحيانا باسم المخرج) فقليل ما يثبت به الجمهور الواسع.
- (104) en mouvement, Voir Michel Rolland, *La notion d'œuvre et de cinéma d'auteur*, in *L'œuvre, un monument* Cergy, Centre de Recherche Texte Histoire, à paraître.
- (١٠٥) ميشال فوكو: "ما الكتابة؟"، مرجع سابق، ص ٧٩٨.

- (٩١) يورد ميشليه، تحت مصطلح مؤلف، ويبد ذكر المتن الأصلي، وهو مبدع وخالق؛ "من وضع كتابا مطبوعا..." [ابلكور، بسكال، فواتير، فوجيلا مؤلفون فرنسيون ممتازون، وكانت الملكة مارجريت، ابنة هنري الثاني، مؤلفة...]
- (92) Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel (contenant généralement tous les mots François tant vieux que moderne & les Termes de toutes les sciences et des arts ... La Haye et Rotterdam, A. et R. Leers, 1690. 3 vol.*
- (93) Christian Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000.
- (94) Voir Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Seuil, 1985.
- (95) Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain. 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973.
- (96) Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), *Über das Wesen des Gelehrten* [Conférences sur la nature du savant prononcées en 1805 à Berlin et publiées en 1834].
- تجدر الملاحظة إلى أننا من فيخت إلى كراتيل، استقلنا من "العالم" إلى "العلازمة" (der Gelehrte) التي ترجمها كرليل بـ "الأدب" (Literary Man) (ص ٢٠٤). إلى "رجل الأدب" (the Man of Letters). أما نتائج رجل الأدب الكامل في نظره فهم، فعلا عن غوته، المعجمي والأخلاقي الإنجليزي صموئيل جونسون (١٧٥٩ - ١٧٩٦) الشخصية الاسكتلندية المثيرة.
- Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* [London, Chapman and Hall, 1841], London, Oxford University Press, 1965, coll. *The World's Classics*, p. 205-206.
- (98) André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Kail, 1924; nouv. éd., *Manifestes du surréalisme* Paris, Gallimard, coll. Idées, 1971, p.63.



- (117) "Au lecteur", *Second recueil de diverses poésies des plus excellents auteurs de ce temps*. Recueillis par Raphaël du Petit-Val. Marque du Libraire. A Rouen, de l'imprimerie Dudit Petit-Val, Libraire et Imprimeur du Roy, devant la grand'porte du Palais, à l'Ange Raphaël, 1597 (ou 1598). Avec Privilège de Sa Majesté, 1599.
- (118) انظر على سبيل المثال نظم قصيدة "ندم" لدرويليه التي حلتها إنيون بلعجيه، فمن أصل 191 سونيتية (قصيدة من 14 بيتا) ترتبط التسع والأربعون الأولى وحدها بالندم، أما السونيتات 50 - 108 فهي فحاشية المنع، فيما الإثنان والمشترون الباقية تولف من خلال ترتيب متقن إكثالا من المدح للبلاط الملكي وتنتهي بمدح الملك، انظر:
- Y. Belenger, *Du Bellay, ses "Regrets" qui'il fit dans Rome*, Paris, Nizet, 1975.
- (119) هذه هي حال مجموعات القصص الفولكلورية، فليس جامعيها أو ناشرها هو المؤلف بالمعنى الحديث للكلمة.
- (120) Victor Hugo, *Les Contemplations*, Préface, in *Poésies*, Préface de Jean Gautmier, présentation et notes de Bernard Leuilliot, Paris, Seuil, 1972, t. I, p. 634.
- (121) Voir Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France*, Paris, 1997.
- (122) حول تطور معنى كلمة مكتبة، انظر خصوصاً روجيه شارقيه: "مكتبات بلا جدار"، في *ثقافة ومجتمع*، مرجع سابق، ص 107 - 121.
- (123) Bibliothèque de campagne ou Amusements de l'esprit et du Cœur... La Haye, Jean Neaulme, 1735-1752, 12 vol., in-12; 1735-1749, La Haye-Genève, Cramer & Philibert, 18 vol., in-12. Éd. de 1749, avertissement de l'éditeur, cité par F. Arend, *Bibliothèque, Geistlicher Raum eines Jahrhunderts*, *Hundert Jahre französischer Literaturgeschichte im Spiegel gleichnamiger Bibliographien*, *Zeitschriften und Antologien* (1685-1789), Bonn, Romanistischer Verlag, 1987, p. 185.
- (106) مارسيل بروست: "جورار دونزفالي"، في "فند سنت يوف"، مرجع سابق، ص 150.
- (107) (107) مالا زيميه: "سيرة ذاتية"، مرجع سابق، ص 112 - 113.
- (108) Mallarmé, "Le livre, instrument spirituel", in *œuvres complètes*, op. cit., p. 378-382.
- (109) Voir Louis Hay (dir.), *Les Manuscrits des écrivains*, Paris, CNRS Éditions-Lachette, 1993. Sur Zola en particulier, voir La Fabrique de Germinal, dossier préparatoire de l'œuvre, texte établi, présenté et annoté par Colette Becker, préface de Claude Duchet, Paris, SEDES-Presses universitaires de Lille, 1986.
- (110) François Massin, *Zola photographe*, Paris, Hoebeke - DAR VP, 1990.
- (111) Donald F. Mc Kenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts*, The Parniz Lectures, Londres, The British Library, 1986; La Bibliographie et la sociologie des textes, trad. par Marc Amfreville, Préface de Roger Chartier, Paris, Le Cercle de la librairie, 1991, p. 31-32.
- (112) Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, Ciné-roman illustré de 56 photographies extraites du film, Paris, Minuit, 1974, p. 9-11.
- (113) Roland Barthes, *Théorie du texte*, in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis éd., 1968-1975, nouv. éd., 1989, t. 2, p. 370-374, p. 373 col. 1.
- (114) Voir Amedeo Quondam, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma antologica*, Roma, Bulzoni Editore, 1974.
- (115) Voir Bernard Monteils, *La notion de série dans l'analyse des œuvres littéraires*, in *L'œuvre, un monument en mouvement*, Amiens, Encreage-Cergy, CRTH, diffusion Les Belles-Lettres, à paraître.
- (116) Jacqueline Cerquighini, *Quand la voix s'est tue: la mise en recueil de la poésie lyrique aux XIVe et XVe siècles*, in *Gisela Smolk-Koertl, Peter M. Spangenberg, Dagmar Trillmann-Bartylla (dir.), Der Ursprung von Literatur, Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650*, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1988, p. 136-147.

## (٣)

(١) في هذا العدد، يشكل قمع الحركة المسالية خلال تحركات شهر يونيو ١٨٤٨ منعطفاً لأنه حطم بقسوة الآمال التي كان كثير من الكتاب والفنانين قد علقها على نشوء جمهورية اشتراكية.

(2) Baudelaire, Notes nouvelles sur Edgar Poe [1857], in Baudelaire, Œuvres complètes, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, tome II, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1976, p. 333.

(3) Roland Barthes, "Écrivains et écrivains" [1960], in Essais critiques, Paris, Seuil, 1964, 148-151.

(4) Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature? [1948], Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1992, 375 p.

(5) Hésiode, La Théogonie, in Poètes et moralistes de la Grèce, notices et traductions par Guignaut, Jules Patin, Girard et L. Humbert, Paris, Garnier, s. d., p. 44.

(6) Albert-Marie Schmidt, La Poésie scientifique en France au seizième siècle, Paris, Albin Michel, 1938, 379 p. Réédité, avec une note liminaire d'Olivier de Maguzy, Lausanne, Editions de L'Aire, 1970, 464p.

(٧) نشرت قصيدة «الاختراع» عام ١٨١٩، و«هرمس» في الأعوام ١٨٢٧ و ١٨٢٩، و«أمريكا» في العامين ١٨١٩ و ١٨٢٢.

(8) André Chénier, L'Invention, v. 107-117, in André Chénier, Poésies, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1994, p. 341. Cette édition reprend en reprint l'édition L. Becaq de Fouquières parue chez Charpentier en 1872.

نشرت قصيدة «الاختراع» للمرة الأولى عام ١٨١٩، وقد وصلت بصورة منفردة، والرجح أن تكون كتبت قبيل عام ١٧٨٩. وبكثنا اعتبارها نصاً يونانياً جدياً فيه شبيهة مفهومه للشعر التعليمي قبل أن أوضعه في مشروعي طموحين بقيا غير منجزين: «هرمس» و«أمريكا».

(٩) بيدرو ودالمير: دائرة المعارف، مادة «تعليمي».

(124) Gabriel Naudé, Avis pour dresser une Bibliothèque présentée à Mgr. le président de Mesmes, Paris, F. Targa, 1627, Reproduction de l'édition de 1644, Paris, P. Rollet le Duc, précédé de L' Avis, manifeste de la bibliothèque établie par Claude Jolly, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990, p. 57.

(١٢٥) سيزار سينز دومارسية: «ملخص»، في «دائرة المعارف»، مرجع سابق، الجزء الأول، ص. ٢٥.

(١٢٦) من الأصول الممكنة لهذه الكلمة انطلاقاً من اللاحقة اللاتينية الحايقة، يلت برنار برنيو إلى احتمال أن يكون اللاوعي اللوي قرب ال ana من anecdote بمعنى «السرد المصون»، انظر:

Voir Bernard Bruguot, Forme et histoire: le statut des ana, in Mémoire du texte. Essais de poétique classique, Paris, Champion, 1994, p. 67-81.

(127) Alain, Propos de littérature, Paris, Hermann, 1934, p. 44-45.

في الحقيقة، ما هو موضع اتهام هنا هو إعادة الكتابة والاقبسال للأولاد - من قبلون إلى برونو - بقدر ما هو التلخيص.

(١٢٨) «دومارسية: ملخص»، في «دائرة المعارف»، مرجع سابق.

(129) Bibliothèque Universelle des Romans, ouvrage périodique, dans lequel on donne l'analyse raisonnée des Romans anciens & modernes, François, ou traduits dans notre langue, avec des Anecdotes & des Notices historiques & critiques concernant les Auteurs ou leurs Ouvrages; ainsi que les mœurs, les usages du temps, les circonstances particulières, & relatives & les personnages connus, déguisez ou emblématiques, Juillet 1775. Premier volume. À Paris, au bureau, rue du Jour S. Honoré, près S. Eustache, pour Paris, Au bureau & chez Lacombe, Libraire, rue de Tournon, près le Luxembourg pour la Province. Avec Approbation & Privilège du Roi. 224 vol. in-12, juillet 1775-juin 1789, vol. 1. Prospectus, p.5.

(130) Roger Poirier, Bibliothèque universelle des romans. Rédacteurs, textes, publics, Genève, Droz, 1977.

(131) Voir Gérard Genette, La Littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982; nouv. éd., 1992, coll. "Points Essais".



- (٢٣) المرجع نفسه، رقم ١٦٠٥، ص ٣٦٨.
- (٢٤) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- (٢٥) المرجع نفسه، رقم ١٦٠٥، ب ج، ص ٣٦٨.
- (26) Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, in *La Recherche du temps perdu*, édition Pierre Clarac et André Ferre, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", tome III, 1954, p. 895.
- (٢٧) يتدرج في عداد هؤلاء كتاب اليونان: توماس مور الذي أطلق هذا النوع وسماه في كتابه "يوتوبيا" (١٥١٦)، أو رابليه في فصل من كتابه "غريغانتوا" بدور حيول دير تيليم (١٥٣٤).
- (28) La Bruyère, *Les Caractères* [1688], préface, Paris, Booking International, 1993, p. 61.
- (29) Balzac, *Avant-propos* [1842] de *La Comédie humaine*, in Balzac, *La Comédie humaine*, Paris, Seuil, 1965, tome I, p. 51.
- (٣٠) هذا المصطلح نحتة بول يورديو انطلاقاً من كلمة "الفرض الإلهي" (تبرير القوانين الإلهية). فمثلاً نبرر القوانين التي يفرضها الخالق على البشر، يمكن تبرير ما يفرضه المجتمع، والنظام السائد.
- CT, Pierre Boudieu, *Méditations piecalleiennes*, Paris, Seuil, 1997, p. 87 et 297.
- (٣١) بلزرك: المرجع الأسبق، ص ٥١.
- (٣٢) هذه القصيدة المنشورة عام ١٥٦٢ كتبت على الأرجح بين عامي ١٥٥٩ و ١٥٥٩.
- (٣٣) هذا المجموع البالغ ١٠٠٢ أبيات عشرية المقاطع، ومثله أبيات (1544) *Délie* البالغ عددها ٤٤٩ بيتاً عشري المقاطع، أثارا كثيراً من التعليقات بشأن الطابع الرمزي للأعداد.
- (34) Sur cet aspect et l'itinéraire de Maurice Scève, voir François Lestringant, "Scève Maurice", in J.-P. de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, éd., *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, tome III, p. 2141-2144. Voir également sur le Microcosme de Scève *Famalyse de A.-M. Schmidt*, *La Poésie scientifique en France au seizième siècle*, op. cit., (note 6) p. 109-165.
- (١٠) هذا هو على الأرجح سبب إقدام بودلير على إعداد قصيدته "الرحلة" التي ظهرت في الطبعة الثانية من كتاب "أزهار الشر" (١٨٦٩) إلى مكسيم دو شتان، على سبيل السخرية: فقصيدة بودلير كانت تفيض الإيمان بالتقدم الذي أكدوه صدق فلاوير، خصوصاً في مجموعته الشعرية "الأنثيد الحديثة" (باريس، منشورات ميشال لبقي عام ١٩٨٥، ٢٣٧ صفحة).
- (11) Francis Jammes, *Les Géorgiques chrétiennes* [1912], Paris, Mercure de France, 1943, chant II, p. 39-40.
- (12) Raymond Queneau, *Petite cosmogonie portative* [1950], Sixième et dernier chant, v, 1-2, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1969, p. 162.
- (١٣) المرجع السابق نفسه، النشيد الثالث، الأبيات ١١٢-٩٧.
- (14) Formule de R. Queneau dans *Bâtons, lettres et chiffres*, cité par Cl. Dehon dans Raymond Queneau, *Ouvres complètes*, tome I, édition établie par Claude Dehon, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", p. 1235.
- (١٥) ريمون كينو، المرجع الأسبق، النشيد الثالث، البيات ١٤٤ - ١٤٤.
- (16) Raymond Queneau, *Le Chant du styrène*, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1969, v. 47-58.
- (17) Claude Dehon, in Raymond Queneau, *Ouvres complètes*, tome I, notice établie par Claude Dehon, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade" 1989, p. 1238.
- (١٨) إلى ذلك يمكننا إضافة المباراة الجيلة التي عرف بها القبطان نيمو القروعة "متحرك في متحرك"، والتي تقودنا إلى هيراقليطس.
- (19) Rimbaud, *Mouvement*, in *Les Illuminations* [1886], *Ouvres complètes*, texte établi et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1954, p. 201-202.
- (20) Platon, *La République*, X, 599 c, traduction avec introduction et notes par Robert Baccou, Paris, Garnier, 1958, p. 359.
- (٢١) المرجع نفسه، رقم ٥٩٩، ص ٣٠٣-٣٦١.
- (٢٢) المرجع نفسه، رقم ٦٠١، ص ٣٦١-٣٦٢.



(٤٧) المرجع نفسه، ص ٧٩٩-٨٠.

(٤٨) هذا القسم الأول من «أزهار الشر»، وهو أطول الأقسام - يشتمل على ٨٥ قصيدة - هو قلب للنموذج الذي وضعه المؤلف الذي اختار أن يبدأ بالقصائد التي تتحدث عن المثال. الانتقال من المثال إلى المسام يقابل الانتقال من «دعوة إلى الرحيل» (رقم ٢٢) إلى «ما لا يروض» (رقم ٣٤).

(٤٩) بودلير، موت الفنانين، الآثار الكاملة، مرجع سابق، ص ١٢٧.

(٥٠) بودلير، الرحلة، الآثار الكاملة، مرجع سابق، ص ١٢٤.

(٥١) راجع بداية الزمور الثامن عشر، السماء، تروي عن مجد الله، في التوراة، الحلبية الكاملة بحسب النصوص الأصلية لرهبان مار سوس، منشورات مارتسوس - زوك وأولاده، ١٩٥٢، ص ٥٥٩.

(52) Cf. Lloyd James Austin, L'Univers poétique de Baudelaire. Symbolisme et symbolique, Paris, Mercure de France, 1956, p. 355.

(53) Baudelaire, Honneur sympathique, in Œuvres complètes, op. cit., p. 78.

(54) Mallarmé, Autobiographie, in Œuvres complètes, introduction, bibliographie, iconographie et notes par Henri Mondor et G. Jean- Aubry, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1945, p. 662-663. Cette longue lettre à Verlaine date du 16 novembre 1885.

(٥٥) ظهرت هذه القصيدة للمرة الأولى في عدد شهر مايو ١٨٩٧ من مجلة Cosmopolis. توفي مالارمييه عام ١٨٩٨ - وظهرت للمرة الأولى في كتاب عام ١٩١٤ - ضمن منشورات «المجلة الفرنسية الجديدة».

(56) Mallarmé, Correspondance complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898, avec des lettres inédites, préface d'Yves Bonnefoy, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1995, p. 632.

(٥٧) المرجع السابق، ص ١٢٥.

(58) Jacques Scherer, Le "Livre" de Mallarmé, Paris, Gallimard, 1977, p. 94 et 92-91.

(٥٩) مالارمييه، أزمة الشعر [1886-1892-1896]، في «المجموعة الكاملة»، مصدر سابق، ص ٢١٦.

(٣٥) فرانسوا استرطيجان، مرجع سابق، ص ٢١٤٣. يعرف المؤلف الجماع بأنه «اشتغال... كل شيء بتقطة واحدة» (ص ٢١٤٣). وهذا يعيننا إلى مبدأ وحيد، إلى «مركز»... إلى الله. والقصيدة تتعلم كالتفسير لهذا الجماع الأولي.

(36) Léon Cellier, "Le roman initiatique en France au temps du romanisme", in Parcours initiatiques, Neuchâtel, La Baconnière- Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1977, p. 121. Une publication, Cahiers Internationaux du Symbolisme, n°4, [1964]. Ballanche (1776-1847) a publié Orphée, poème épique en prose, en 1829. Sur Ballanche, voir Léon Cellier, L'Épopée humaine et les grands mythes romantiques, Paris, SEDES, 1971, p. 105-138.

(٣٧) حول أهمية الملحمة في العصر الرومانسي، انظر ليون سيليه: «الملحمة الإنسانية».

مرجع سابق.

(38) Victor Hugo, Les Contemplations, texte établi avec introduction, chronologie des Contemplations et de Victor Hugo, bibliographies, notes et variantes par Léon Cellier, Paris, Garnier, 1969, p. 3.

(٣٩) مرجع سابق، ص ٢٣ بالتقديم اللاتيني.

(٤٠) المصدر نفسه، ص ٢٣ بالتقديم اللاتيني. وفتح ليون سيليه هنا إلى قصيدتين من الكتاب السادس، هما الحادية عشرة والثانية عشرة. ترد فيهما العبارة الغريبة «الوت أزرق» (البيت ٤٨).

(41) Barbey d'Aurevilly, "Les Fleurs du mal par M. Charles Baudelaire" [24 juillet 1857], in Baudelaire, Œuvres complètes, tome I, op. cit. (note 2), p. 1196.

(٤٢) بودلير، الآثار الكاملة، مرجع سابق، ص ١٩٣.

(٤٣) المرجع نفسه، ص ١٩٤-١٩٥.

(44) Antoine Adam, in Baudelaire, Les Fleurs du mal. Les épreuves, Brèves, Poèmes divers, Américaines belgicæ, introduction, relevé de variantes et notes par Antoine Adam, Paris, Garnier, 1959, p. XIV.

(٤٥) بودلير: الآثار الكاملة، مرجع سابق، ص ٧٩٩.

(٤٦) المرجع نفسه، ص ٧٩٩.

(٧٣) المرجع السابق، ص ٢٤٧.

(74) Paul Claudel, *Art poétique*, Paris, Metcure de France, 1907, p. 63.

(٧٥) المرجع السابق، ص ٥٢.

(٧٦) المرجع السابق، ص ١٢٢ و ١٢٣، ١٢٥ و ١٢٥.

(٧٧) المرجع السابق، ص ١٢٦ و ١٢٧ صيغ الشروع هي صيغ فعلية تعبر عن تطور في الحدث أو الكائن.

(78) André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1966, p. 18-19. Ce texte est extrait du premier *Manifeste du Surréalisme*, paru en 1924.

(79) André Breton, *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1968, p. 7. Ce texte a été écrit en 1947.

(٨٠) المرجع السابق، ص ٩.

(٨١) المرجع السابق، ص ٩.

(82) André Breton, *Arcane 17, enté d'Ajours*, suivi de André Breton *Ou la transparence* par Michel Beaunjour, Paris, UGE, coll. "10-18", 1965, p. 105. [texte publié en 1947].

(83) André Breton, *Nadja*, Paris, Le Livre de Poche, 1964, p. 169.

(٨٤) نشرت هذه الرواية غير المكتملة في شهر ديسمبر ١٨٨٠، أي بعد وفاة فلوبير (٨ مايو ١٨٨٠). وقد ظهرت أولا في «المجلة الجديدة»، ثم في كتاب صدر عن دار الأمير عام ١٨٨١.

(٨٥) ظهرت هذه الكلمة في الفرنسية، بحسب معجم روبيير، منذ عام ١٥٠٨ واستخدمها رالييه عام ١٥٢٢. أما مصدرها فهو اللغة اليونانية حيث هي مكونة من كلمتين الأولى بمعنى دائرة والأخرى بمعنى تعليم. قدائرة المعارف هي معرض للمعلومات الضرورية القديمة بشكل موجز. انظر أيضا:

Albert Dauzat, Jean Dubois et Henri Mitterand, *Nouveau Dictionnaire étymologique et historique*, Paris, Larousse, 1971.

(86) Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, avec un choix des scénarios, du Sottisier, L'Album de la marquise et Le Dictionnaire des idées reçues, édition présentée et établie par Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1979, p. 319.

(٦٠) جاك شيزر - مرجع سابق، ص ١٧.

(٦١) العنوان الذي أعطاه مالارمييه للنسخة الأولى من هذه السونيتية والوارد في رسالة

إلى هنري كازانيس في ١٢ يوليو ١٨٦٨ أرسلها من أفينيون، انظر: مالارمييه: رسائل، مرجع سابق، ص ٢٩٤، ٢٩٥.

(٦٢) مالارمييه: رسائل، مرجع سابق، ص ٢٩٢. بعد ذلك سار مالارمييه في الاتجاه نفسه وتحدث عن «أثره [...] الحسن الإعداد والترتيب، والذي يمثل الكون قدر وسعه»، ص ٢٩٢.

(٦٣) مالارمييه: رسالة إلى هنري كازانيس مؤرخة في ٢٨ أبريل ١٨٦٦، انظر: رسائل، مرجع سابق، ص ٢٩٨.

(٦٤) مالارمييه: رسالة إلى هنري كازانيس مؤرخة في ١٤ مايو ١٨٦٧، انظر: رسائل، مرجع سابق، ص ٢٩٢-٢٩٣.

(65) Yves Bonnefoy, "La clef de la dernière cassette", in Mallarmé, *Poésies*, préface d'Yves Bonnefoy, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1992, p. VII.

(٦٦) المرجع السابق، ص ٨ بالتقديم الثلاثيني. ويبلغ إيف يونفوا هنا إلى «السيمفونية الأدبية» (١٨٦٥) التي يعرض فيها مالارمييه، من خلال ثلاثة تغييرات تتناول غويته وروبير وبارثيل، مفهومه للشعر ضمن خط الحماسة للقرن الوسطى ورسائل بولير. حول نص، «السيمفونية الأدبية» انظر مالارمييه: الآثار الكاملة، مرجع سابق، ص ٢٦٥-٢٦٦. وهذا النص نشر للمرة الأولى في مجلة «القليل» في أول فبراير ١٨٦٥.

(٦٧) إيف يونفوا في مالارمييه: قصائد، مرجع سابق، ص ٩ بالتقديم الروماني.

(٦٨) بولير - «فيكتور هينيو»، في: الآثار الكاملة، مرجع سابق، المجلد الثاني، ص ١٢٢. وهذا النص نشر للمرة الأولى في «المجلة المتنازعة» في ١٥ يونيو عام ١٨٦١.

(٦٩) مالارمييه، أزمة الشعر، في: «الجموعة الكاملة»، مصدر سابق، ص ٢٦٨.

(٧٠) إيف يونفوا في مالارمييه: قصائد، مرجع سابق، ص ١١ بالتقديم الروماني. المرجع نفسه، ص ١٥ بالتقديم الروماني.

(72) Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, traduit de l'allemand par Albert Kohn, édition et introduction de Hannah Arendt, Paris, Gallimard, 1966, p. 209.

(٩٧) المرجع السابق، ص ٢٩٨-٢٩٩.

(٩٨) ج- بروتو، جولة ولدين في أنحاء فرنسا، مرجع سابق، ص ١١١.

(٩٩) جاك ومنى أروف، مرجع سابق، ص ٢٩٧.

(١٠٠) ج- بروتو، مرجع سابق، ص ١٩٢.

(١٠١) تعرضت السيدة فوييه للتقيد، من جهة أولى، لإهمالها تاريخ فرنسا، السachsen.

وقصود على سير مثالية لبعض الشخصيات البارزة، وإعطاء فرنسا صورة ريفية أكثر

منها مدنية. ومن جهة ثانية، لملمتها النص بحيث تم حذف كل إشارة إلى

المظاهر الدينية: كنائس من دون مؤندين وكهنة، لا صحبات، لا أعياد دينية.

(١٠٢) جاك ومنى أروف، مرجع سابق، ص ٢٩٢.

(١٠٣) Emmanuel Fraisse, "Encyclopédie, livre, carte et voyage circulaire :

Le Tour de la France par deux enfants", in Cahiers, Robinson, no 3.

1998, p. 32-33.

(١٠٤) إيمانويل فريس، مرجع سابق، ص ٤٤.

(١٠٥) المرجع السابق، ص ٤٦.

(١٠٦) Paul Valéry, *Tel quel*, tome I [1941], Paris, Gallimard, coll. "Idées".

1971, p. 220.

(١٠٧) المرجع السابق، المجلد الثاني [١٩٤٢]، ص ٦٢.

(١٠٨) المرجع السابق، ص ٦٦.

(١٠٩) Victor Hugo, *Œuvres complètes*, VI, Les Feuilles d'automne [1832], in

*Œuvres poétiques complètes, réunies et présentées par Francis Bouvet*.

Paris, J.-J. Pauvert, 1961, p. 157.

(١١٠) ما دامت هذه المعرفة قريبة من الإنجاز فإن الأمر قادر على "تكوين معنى، أو

التعبير عن شيء ما من دون أن يكون مضمونه معرفة إيجابية بالضرورة.

(١١١) Baudelaire, *Petits Poèmes en prose* (Le Spleen de Paris) [1869], édition

présentée, établie et annotée par Robert Kopp, Paris, Gallimard, coll.

"Poésie", 1973, p. 45.

(١١٢) إلى ذلك تضاف مسألة التجديد التي يعطيها في تاريخ الشعر اعتماد كتابه

مستعارة من نشر الدراسات والمباحث، وهذا يبين منذ العنوان «الجماليات» الذي

يختلف كثيراً عن «استنكر» أو «مدوروني الجميلة».

(87) Pour ces documents publiés après la mort de Flaubert, on se reportera à l'édition de Bouvard et Pécuchet par Claudine Gothot-Merssch, op. cit., p. 410-557.

(88) المرجع السابق، ص ٢٨ و ٤٢ و ٤٣.

(89) Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspéro, 1970, p. 271.

(90) Christian Robin, "Verné, Jules Gabriel (1828-1905)", in Jean-Pierre Beaumarchais, Daniel Couy, Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*, op. cit., tome III, p. 2409.

(91) Michel Tournier, *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977, p. 213.

(٩٢) الدليل الرمزي للكلمة واضع، والكلمة تعني «حداد» في الإنجليزية.

(٩٣) ميشال تورييه، مرجع سابق، ص ٢١٤.

(94) G. Bruno, *Le Tour de la France par deux enfants*, Devoir et Patrie. Livre de lecture courante avec 212 gravures instructives pour les leçons de choses et 19 cartes géographiques, Cours moyen [1877], Paris, Belin, 1974, 322 p.

هذا الكتاب الذي بيعت منه عام ١٩٧٦ ثمانية ملايين نسخة (ثلاثة ملايين نسخة عام

١٨٨٧ وستة ملايين عام ١٩٠١) ظهرت منه عدة طبعات. ثم وسعت المؤلفات الجانب

الموسوعي خصوصاً، وعلمت مضمون الكتاب بعد طبعة ١٨٨١، هذا وتستعيد

طبعة ١٩٧٤ طبعه ١٩٠٥، أما ج- بروتو فهو اسم مستعار لأغوستين توبلييري، زوجة

الفيلسوف الفردي فوييه، وقد بدأت تكتب كتاباً تربوية ابتداءً من عام ١٨٦٩.

(95) Marc Soriano, *Guide de la littérature pour la jeunesse*, Courants, problèmes, choix d'auteurs, préface de Henri Wallon, Paris, Flammarion, 1975, p. 105. Cet ouvrage présenté sous forme de dictionnaire, avec pour

entrées des auteurs des Œuvres ou des notions, contient un article "Bruno

(G)", p. 104-107.

(96) Jacques et Mona Ozouf, "Le Tour de la France par deux enfants, Le

petit livre rouge de la République", in Pierre Nora, éd., *Les Lieux de*

*mémoire*, I, La République, Paris, Gallimard, 1984, p. 292.



- هذه الوجهة، يمكننا مقارنة رواية بلزاك هذه برواية بول بورجنيه (١٨٥٣، ١٩٣٥) «الميد» (١٨٨٩) أو رواية باريس (١٨٦٢-١٩٢٢)، مقتطوعو الجذوة [١٨٩٧]، اللتين قصصان على تقديم معنى، على عرض «طريقة»، وتؤثران التواصل على المتقطع، وهكذا يتجامل الكاتبان تماما، خلافا لبلزاك، منطلق المونتاج السينمائي.
- (١٢٠) ينبغي أن نأخذ كلمة «المؤثر العاطفي» هنا بالمعنى الاشتقاقي، فهي مشتقة من فعل يوناني معناه «تجربة شيء ما»، ويتذكر ميشال سير بالتأكيد المبدأ الذي عبر عنه الروائيون: تعلم من التجربة.
- (121) Michel Serres, *Le Tiers-instruit*, Paris, François Bourrin, 1991, p. 114-116.
- (122) Gaston Bachelard, "Instant poétique et instant métaphorique" [1939], in *L'Intuition de l'instant* [1932], suivi de "Introduction à la poétique de Bachelard" par Jean Lescure, Paris, Grancher, 1966, p. 104.
- (١٢٢) المرجع نفسه، ص ١٠٤.
- (١٢٤) المرجع نفسه، ص ١٠٥-١٠٦.
- (125) Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome I, op. cit., p. 123. Recueilliement n'a pas été retenu par Baudelaire pour l'édition des *Fleurs du mal* de 1861.
- (١٢٦) باشلار، مرجع سابق، ص ١٠٨.
- (127) Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant* [1934], in *Œuvres*, édition du Centenaire, textes annotés par André Robinet, introduction par Henri Grancher, Paris, PUF, 1959, p. 1293.
- تذكر أيضا بما كتبه برغسون عن الرابط بين «الاتصال» والفكر، في «منبعنا الأخلاق والدين»: «هناك الاتصالات تولد الفكر والإبداع، مع أنه عظمي، يمكن أن تكون مادته الإحصائي». لأن هناك «فرقا بين الذكاء الذي يفهم، أو يحاكي، أو يوافق، أو يرفض، أو يتوقف عند النقد، والذكاء الذي يبيع» انظر:
- Bergson, *Les Deux Sources de la morale et de la religion* [1932], Paris, pur coll. "Quadrige", 1982, p. 40 et 42.
- (128) Charles Mauron, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, suivi de *Mallarmé et le Tao et le Livre*, Neuchâtel, La Baconnière, Paris, Fayot, 1968, 258 p.
- (113) Dostoevski, F. M., *L'Idiot* [1868], traduction, introduction et notes de Pierre Pascal, Paris, Garnier, 1977, p. 725.
- (114) Joë Bouquet, *Lectures à Poisson d'Or* [1967], préface de Jean Paulhan, Paris, Gallimard, coll. "L'Imaginaire", 1988, p. 86-87. Cette lettre a été écrite au début du mois d'octobre 1937.
- (١١٥) نشر بوسكيه في حياته عددا من النصوص، منها الكتب، «الطريق الحرة» (١٩٣٠)، «مترجم عن الصمت» (١٩٤١)، «النظام الطبي القلي» (١٩٤٥)، «معرفة المساء» (١٩٤٥)، فضلا عن مقالات كثيرة نشر معظمها في مجلة «دفاثر الجنوب»، وقد خلف عدد وظائفه مجموعا واسعا من الأبحاث والدفاثر الخاصة والنصوص التجميعية والشعرية، وكمية كبيرة من الرسائل، وقد ساهمت دور النشر، غاليلار وروجريري والين ميشال، في نشر ترجمته بتشجيع من ربنه قيلي. ولكننا إن تجاهلنا «الآثار الروائية الكاملة» التي نشرتها آلين ميشال في أربعة مجلدات بإشراف ربنه قيلي، لا نجد اليوم تجميعا عاما موضوعا لنشر آثار بوسكيه، نذكر بأن المجلد الثالث من «المجموعة الروائية الكاملة» (١٩٨١) يتضمن بيلوجرافيا كاملة مؤلفات جو بوسكيه، ص ٥٢٧ - ٥٢٥.
- (116) Formule empruntée à Robert Lafont et Christian Anatole, *Nouvelle Histoire de la littérature occitane*, Paris, PUF, 1970, p. 35 sq. et qui désigne le XIIIe siècle (1100-1208).
- (١١٧) هذه الانشاز من الشعر النفاثي في اللغة الأوكسيتانية تحول إلى ثلاثة مفاهيم للخطاب الشعري: الأول يعبر عن خطاب مفتوح سهل الفهم؛ الثاني يحيل إلى خطاب منلق صمب ذي بنية متكفئة ومعقدة في «الغالب» والثالث يحيل إلى نوع من التطبيق الاستقرائي لقواعد *probaratus* على التعبير الحر الذي يمارسه الأسباد الإقطاعيون، وهو يعكس إلى حد ما الاتجاه «الاجتماعي» انظر:
- Jean Rouquette, *La Littérature d'Oc* [1963], Paris, PUF, 1968, p. 25.
- (١١٨) فيكتور هيتو، «التأملات، طبعة ليون سيليه، مرجع سابق، البيت ٢٦ بالترقيم الروماني، والأبيات ٢٧٢ - ٣٧٦، ٣٣٢.
- (١١٩) على سبيل المثال تسمير رواية «الأولاد الضائعة» وفق المسار الذي يسلكه لوسيان من اتلوم إلى باريس ومن باريس إلى اتلوم، وهذا ما يعطي الرواية بيتها. ولكن المؤلف لا يعطي معنى هذه البنية صراحة بل يقيتها إلى حد واسع في المتقطع، ومن

(٣) تشهد على ذلك أعمال المختصين في علم النفس المعرفي وأعمال علماء التربية الذين ركزوا. بالتعاون مع علماء اللغة، على عملية تعلم القراءة وعلى دور القراءة في اكتشاف المعنى وفك رموزه. انظر:

- Jean- Pierre Jaffré, Liliane Sprenger-Charolles, Michel Fayol (dir.), *Lecture-écriture: acquisition, Les Actes de la Villette*, Paris, Nathan, 1993.
- (4) Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985, nouv. éd. Payot, 1993. L'Ordre des livres, lecteurs, auteurs et bibliothèques en Europe entre XIV et XVI siècles, Aix-en-Provence, Alimca, 1992; nouv. éd., *Culture écrite et société. L'Ordre des livres (XIVe-XVIIIe siècles)*, Paris, Albin Michel, 1996.
- (5) Martine Poulain (dir.), *Lire en France aujourd'hui*, Paris, Le Cercle de la librairie, 1993.
- (6) Dans les années 1970, Augustin Girard a été le premier directeur des études au ministère de la Culture. Voir ministère de la Culture, *Pratiques culturelles des Français*, description socio-démographique, évolution 1973-1981, Paris, Dalloz, 1982. Olivier Donnat et Denis Cogneau, *Les Pratiques culturelles des Français*, 1973-1989, Paris, La Découverte-La Documentation française, 1990. Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français*, Enquête 1997, Paris, ministère de la Culture et de la Communication- La Documentation française, 1998.
- (7) Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, précédée de *Trois Études d'ethnologie kabyle*, Genève, Droz, 1972, nouv. éd., Paris, Seuil, 2000, coll. Points Essais.
- (8) Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1: Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980; nouv. éd. établie et commentée par Luce Girard, 1990 coll. Folio Essais, p. 11.
- (9) Un sociologue de la famille comme François de Singly a été ainsi conduit à étudier les pratiques de lecture. Les Jeunes et la lecture, ministère de

(١٢١) المرجع السابق، ص ٨٨.

(130) Pascal, *De l' esprit géométrique* [1658], in *Pensées et Opuscules publiés avec une introduction, des notices, des notes par Léon Brunschvicg* [1897], Paris, Hachette, 1923, p. 166.

(١٢١) المرجع السابق، ص ١٦٦.

(132) Henri Poincaré, *La Valeur de la science*, Paris, Flammarion, 1917, p. 265-266.

(133) Voir en particulier Dieu d'eau. Entretien avec Ogetemné [1948], avant-propos de Geneviève Calame-Griaule, 1985, Paris, Fayard, 223 p. هذه المقابلات أجراها غريول، الذي أمضى كليا أمام الكلام الأفريقي، وعرض فيها ما اسماء عالم الأنثروبولوجيا الأفريقية الأشد عمقا .

(134) Cette perspective apparaît notamment dans les différentes versions de *Kāṇḍara* : *Kāṇḍara*, récit initiatique peut rapporté par Amadou Hampâté Bâ, édité par Amadou Hampâté Bâ et Lilian Kesteloot, Paris, Julliard, coll. "Classiques Africains", 1968, 183 p., et *Kāṇḍara*, illustrations de F. Hanes, Dakar, Nouvelles Éditions africaines, 1978, 96 p. Voir également le célèbre récit: *L'Étrange Destin de Wangrin* ou les roueries d'un interprète africain [1973], Paris, UGE, 1992, coll. "10-18", 459 p. Sur le rapport de Hampâté Bâ à Griaule et sur la façon dont Hampâté Bâ met l'accent sur le procès de la parole plus que sur les contenus véhiculés par celle-ci, fût-elle "traditionnelle", voir Kusum Aggarwal, *Amadou Hampâté Bâ et l'africanisme: De la recherche anthropologique à l'exercice de la fonction auctoriale*, Paris, L'Harmattan-Montréal, L'Harmattan Inc., 1999, 266 p.

## (٤)

- (1) Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, [Mañteia, 1968], in *Essais critiques* IV, *Le Broussissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67, p. 67.
- (2) Roland Barthes, « Texte (théorie du) », [1973], in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia universalis éd., 1968-1975; nouv. éd., 1989, t. 22, p. 370-374, p. 373, col. 3.



- (16) Voir Hans Robert Jauss, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Constance, Verlaganstalt, 1972; *Rezeptionsästhetik*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1975; *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974; *rassembles dans Pour une esthétique de la réception*, trad. par Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978; nouv. éd., coll. Tel, 1990. Voir également Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1976; *L'Acte de lecture: Théorie de l'effet esthétique*, trad. par Éveline Sznajder, Bruxelles, Mardaga, 1985.
- (17) Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milan, Bompiani, 1979, tract. par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985; nouv. éd., Paris, L.G.F., coll. Biblio essais, 1993; *I Limiti dell'interpretazione*, Milan, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Elias S.p.A., 1990; *Les Limites de l'interprétation*, trad. par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle, 1990; nouv. éd., Paris, L.G.F., coll. Biblio essais, 1994.
- (18) Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982; nouv. éd., coll. Points Essais, 1992.
- (19) Jean-Claude Passeron, *Le plus ingénument populaire des actes culturels. Figures et contestations de la culture*, in *Le Raisonnement sociologique*, Paris, Nathan, 1991.
- (20) Voir Pierre-Marc de Biasi, *La Génétique des textes*, Paris, Nathan 2000, coll. Littérature.
- (٢١) لتذكر مثلاً قرارات الاتهام بحق بودير أو فلويدير خلال المحاكمة التي أجريت في أعقاب نشر كتابي، *أزهار الشربوبيا*، *السيدة بوهاربي*، *الخطر*.
- Yvan Leclerc, *Crimes écrits. La littérature en procès au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Plon, 1991.
- (٢٢) هانس روزبرت جوس، *مرجع سبق ذكره*، ص ٥٨.
- (23) Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue critique, 1930; nouv. éd., Paris, Nizet, 1973.

l'Éducation nationale et de la Culture, Direction de l'évaluation et de la prospective, *Les Dossiers Éducation et formations*, n°24, janvier 1993.

- (10) Voir Martine Poulain (dir.), *Histoire des bibliothèques françaises*, t. 4. *Les Bibliothèques au xxe siècle*, Paris, Promodis-Le Cercle de la Librairie, 1992; Max Butten, Madeleine Couet et Lucie Desailly, *Savoir lire avec les bibliothèques centres documentaires*, Préface de Jean Hébrard, Créteil, CRDP, 1996; Daniel Renoult (dir.), *Les Bibliothèques dans l'université*, Paris, Le Cercle de la librairie, 1994.
- (11) Voir Nicole Robine, *Les Jeunes Travailleurs et la lecture*, Paris, La Documentation française, 1984.
- (12) Voir Michel Peroni, *Histoires de lire: le centres et parcours biographiques*, Paris, Bibliothèque publique d'information, 1988.
- (13) Voir Emmanuel Fraïsse (dir.), *Les Etudiants et la lecture*, Paris, PUF, 1993.
- (14) Voir Béatrice Fraenkel (dir.), *Illettrismes, variations historiques et anthropologiques*, Paris, Bibliothèque publique d'information, 1993; Jean-Claude Pompuhac, *Illettrisme, tourner la page?*, Paris, Hachette, 1996.
- (15) Voir Bernadette Seibel, *Trente ans de recherche sur la lecture en France, 1955-1995: quelques repères*, in Bernadette Seibel (dir.), *Lire, faire lire. Des usages de l'écrit aux politiques de lecture*, Paris, Le Monde éditions, 1995, p. 15-27. Pour une synthèse d'envergure prenant en compte les éléments les plus récents, voir les chap. XXV-XXVII de la dernière édition des *Discours sur la lecture*, Anne-Marie Chantier et Jean Hébrard, *Discours sur la lecture, 1880-1980*, avec la collaboration de Emmanuel Fraïsse, Martine Poulain, Jean-Claude Pompuhac, Paris, BPI-Centre Georges-Pompidou, 1989; nouv. éd. augm. *Discours sur la lecture (1800-2000)*, Paris, BPI-Centre Georges-Pompidou, Fayard, 2000.



Reading, Toronto, Knopf Canada, Londres, Harper Collins, New York Viking, 1996; Une histoire de la lecture, essai traduit de l'anglais par Christine Le Breuf, Aix-en-Provence, Actes Sud, 1998, p. 199-210.

(٣١) النظر كورتيس، مرجع سبق ذكره، ص ٥١٢ - ٥١٤.

(32) Platon, La République, III, 391, c-d, in Œuvres complètes, traduction nouvelle et notes par Léon Robin, avec la collaboration de M.-J. Moreau, Paris, Gallimard, 1950, coll. La Pléiade, p. 942.

(33) Johann Joachim Winkelmann, Versuch einer Allegorie, [Recherche d'une allégorie", 1766], cité par H.-R. Curtius, La Littérature européenne au Moyen Âge, op. cit., p. 330-331.

(34) Albiance ou mieux encore Pacte traduitait plus clairement le terme de Testament Voir Jean-Marc Babut, L'ine la Bible en traduction, Paris, Les Éditions du Cerf, 1997, 167p.

(35) Philon, Legum allegorie [Commentaire allégorique des saintes lois] édition et traduction par Claude Mondésert, Paris, Les Éditions du Cerf 1962, coll. Les Œuvres de Philon d'Alexandrie

(36) René Descartes, Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences, Première partie, [1637], chronologie et préface par Geneviève Rodis-Lewis, Paris, Gauthier Flammarion, 1966, p. 35 et sq.

(37) Voir Christine Monalbeti, Le Voyage, le monde et la bibliothèque Paris, PUF, 1997, coll. Écriture

(٣٨) ديكرت، مرجع سبق ذكره، ص ٣٦.

(39) Descartes, Lettre à celui qui a traduit ce livre laquelle peut servir de préface in Les Principes de la philosophie, Première partie, traduction française de Picot et approuvée par l'auteur [1647], éd. avec introduction et appréciations philosophiques par H. Joly, Paris, Delaland frères, 1885, p. 6-7

(٢٤) في الجدل الذي دار بينهما في منتصف الستينيات لم يستخدم ميشال بيكار

ولا رولان بارت ولا سيرج دوبروفسكي سوى مصطلح "نقد"، وقد جديد "وبعد عشرين عاما استعمل بيكار مصطلح "قراءة"، انظر:

R. Picard, Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture?, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965; R. Barthes, Critique et vérité, Paris, Seuil, 1966; S. Doubrovsky, Pourquoi la nouvelle critique, Critique et objectivité, Paris, Mercure de France, 1966, Michel Picard (dir.) La Lecture littéraire [Actes du colloque de Reims, 1984], Paris, Clancier-Guénaud, 1987.

(25) Avant-propos in Maurice Lauga, Lectures de Madame de La Fayette, Paris, Armand Colin, 1971, p. 2.

(26) C'est d'ailleurs dans la même collection qu'Annie Rouxel a publié en 1987 Enseigner la lecture littéraire.

(27) Michèle Touret, Lectures de Becker, Rennes, PUR, 1998.

(28) Paul Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Les Mots et les associations d'idées, Paris, Société du Nouveau Littérature Robert, 1953; nouv. éd. 1978.

(٢٩) القراءة (١) الوجه المادي لفعل قراء (٢) الاطلاع على مضمون نص مكتوب (لتقريبه) ثم، هذا المكتوب نفسه، (٣) المعرفة المتحصلة من القراءة، (٤) معرفة القراءة، فمن القراءة، (٥) فعل وقع الصوت عند القراءة، (٦) قراءة وثيقة رسمية أمام هيئة في حالة مداولة، (٧) التصوص التي يقرأها شخص واحد في احتفال ديني، (٨) الجملة الأولى من إعادة الصوت المسجل.

(30) Voir à ce propos Hans Robert Curtius, Le symbolisme du livre, in Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter [Bonn, 1948], La Littérature européenne et le Moyen Âge latin, traduit par Jean Bégoux, Préface par Alain Michel, Paris, PUF, 1956; nouv. éd., Paris, Presses-Pocket, 1991, p. 471-542; Hans Blumenberg, Die Lesbarkeit der Welt [La lisibilité du monde], Frankfurt-sur-le-Main, Suhrkamp, 1981; Alberto Manguel, Métaphores de la lecture, in A History of

- (51) Michel Butor, *Improvisations sur Balzac*, t. 1: *Le Marchand et le Génie*, Paris, Editions de la Différence, 1998; t. 2: *Paris à vol d'archange*; t. 3: *Scènes de la vie féminine*.

- (52) Émile Faguet, *L'Art de lire*, Paris, Hachette, 1911 ; nouv. éd., Paris, Armand Colin, coll. *L'Ancien et le nouveau*, 1992.

- (53) Alain, *Propos de littérature*, Paris, Hatmann, 1934, p. 111.

(٥٤) البير تيبوديه، مرجع سبق ذكره، ص ١٦٠.

- (55) Voltaire, *Lettres philosophiques* [1734], *Sur les pensées de M. Pascal*.

xxv [éd. de 1748, Dresde, George Conrad Walter, *Mélanges de littérature et de philosophie*, vol. 2], in *Mélanges, texte établi et annoté par Jacques Van den Heuvel, préface d'Emmanuel Berl*, Paris, Gallimard, 1965, coll. *La Pléiade*, p. 1400.

- (56) Voir Francis Marcou, *Qualités de lecteurs, lecteurs de qualité in Martine Poulain (dir.), Lire en France aujourd'hui*, Paris, Le Cercle de la librairie, 1993, p. 31-45

(٥٧) كانت قراءة مونتاني، مثل قراءة ديكرت، ممرا إلزاميا لكتبي المختارات المدرسية.

ومنذ لاغارد وميشلار (١٩٤٨ - ١٩٦٥) صارت الموضوع المختارة منه حول هذا الموضوع محصورة بمنتقيات من الفصل الثالث من الكتاب الثالث.

- (58) Montaigne, *Des livres*, « Essais, Livre II, chap. 10, publiés d'après l'édition de 1588 avec les variantes de 1595 et une notice, des notes un glossaire et un index par H. Motheaux et D. Jouaust, Paris, Librairie des Bibliophiles, Flammarion successeurs, s. d. [1895], 7 vol., t. 3, p. 117-118 et 120-121. On a systématiquement pris la version de l'édition de 1595 et, comme pour toutes les autres citations de ce chapitre, respecté la grammaire et modernisé l'orthographe.

(٥٩) مونتاني، المرجع السابق، الكتاب الثاني، الفصل العاشر، ص ١٢١ - ١٢٢.

(٦٠) المرجع السابق، ص ١٢٢.

(٦١) المرجع السابق، ص ١٢١ - ١٢٨.

(٤٠) انظر شارقيه وهيرار، مرجع سبق ذكره.

- (41) Alberto Manguel *Le feu des livres in Une histoire de la lecture*, op. cit., p. 343-360 rappelle d'ailleurs que dans la *Nef des fous* de Sebastian Brandt [Strasbourg, 1494] le frontispice de Dürer était consacré au Bücherner (le fou des livres).

(٤٢) انظر شارقيه وهيرار، مرجع سبق ذكره.

(٤٣) ديكرت، مرجع سبق ذكره، ص ٣٦ - ٣٧.

- (44) [Baruch Spinoza], *Tractatus-theologico-politicus* [Hambourg, 1670], *Traité théologico-politique*, contenant quelques dissertations où l'on fait voir que la liberté de philosopher non Seulement peut être accordée sans danger pour la piété et la paix de l'Etat, mais même qu'on ne peut la détruire sans détruire en même temps la paix de l'Etat et la piété elle-même. Présentation, traduction et notes par Charles Appuhn, Paris Garnier Frères, Garnier-Flammarion, 1965; nouv. éd. 1998, chap. 7, *De l'interprétation de l'écriture*, p. 153-157.

(٤٥) سبينوزا، المرجع السابق، الفصل الخامس، ص ١١٢.

(٤٦) سبينوزا، مرجع سبق ذكره، الفصل السابع، ص ١٥١. وتقتسم مع شارل أبون عن الطابع السياسي الذي ينسبه سبينوزا إلى التحويلات:

(٤٧) نقله كورتيفوس، مرجع سبق ذكره، ص ٢٥٥. ويشير كورتيفوس قبل صفحاتين من ذلك إلى أن التعليق الذي كتبه البعوي سرفيفوس (القرن الرابع بعد الميلاد) على «الإنيادة» طرح مبدأ للتفسير: (١) حياة الكاتب، (٢) عنوان الكتاب، (٣) النوع الشعري، (٤) مقصد الكاتب، (٥) عدد الكتب، (٦) ترتيب الكتب، (٧) التفسير بالمعنى الحقيقي.

- (48) Michel Butor, *Répertoire*, 1948-1959, *Études et conférences*, Paris, Minuit, 1960; *Répertoire* 2, 1959-1963, *Études et conférences*, Paris, Minuit, 1964; *Répertoire* 3, Paris, Minuit, 1968; *Répertoire* 4, Paris, Minuit, 1974; *Répertoire* 5, Paris, Minuit, 1982.

- (49) Michel Butor, *Essais sur les Essais*, Paris, Gallimard, 1988.

- (50) Michel Butor, *Essais sur les modernes*, Paris, Gallimard, 1992.



- (73) Voltaire, lettre au comte de Tressan, 21 août 1746, in Correspondance, vol. 2, janvier 1734-décembre 1748, texte établi et annoté par Théodore Besterman, Paris: Gallimard, 1965, coll. La Pléiade, p.989.

(٧٤) أما عن تفسير الرسالة فقد شرحت الأمر في مكان آخر. ولن أتوقف عليه طويلاً؛ ليس هناك معنى حقيقي للنص. ولا سلطة للكاتب، مهما أراد أن يقول، فقد كتب ما كتب، فتمنى نشر النص يصبح كالألة التي يمكن لكل فرد أن يستخدمها كما يريد ويحسب إمكاناته؛ وليس هناك ما يؤكد أن الصانع يحسن استخدامها أفضل من سواء. فتمتلا عن ذلك، لم أعرف فعلاً ما أراد صنعه لشوشت هذه المروقة إدراكه لا صانع. انظر:

- Paul Valéry, Au sujet du Cimetière marin, NRF, n° 234, mars 1933, p. 399-411; in Œuvres, t.1, Introduction bibliographique par Agathe Rouart - Valéry, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1957, coll. La Pléiade, p. 1496-1507, p. 1506-1507.

(٧٥) مونتاني، مرجع سبق ذكره، الكتاب الأول، الفصل الرابع والعشرين، المجلد الأول، ص ١٨١ و١٨٢.

- (76) Voir Jacques Dubois, Le Roman policier ou la modernité, Paris, Nathan, 1996, coll. Le texte à l'œuvre

(٧٧) هذا ما صار عليه الاسم القديم، نقطة وصل هامشية، المنحدر بدوره من المبيع الجوال، ومن مكتبات محطات القطار التي انشأتها دار حاشيت منذ عهد الإمبراطورية الثانية. انظر:

- Jean-Yves Mollier, Louis Hachette (1800-1864), le fondateur d'un empire, Paris, Fayard, 1999.

- (78) Umberto Eco, Il Nome della rosa, Milan, Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, 1980; Le Nom de la rose, trad. par Jean-Noël Schifano, Grasset & Fasquelle, 1980; nouv. éd., Paris, Le livre de poche, 1982.

(٧٩) أمبرتو إيكو، مرجع سبق ذكره، ص ٢٣٥.

- (80) Voir Boileau-Narcejac, Le Roman policier, Paris, Payot, 1964, coll. Science de l'homme

(٦٢) مبلي الأول إلى المكتب جاءني من لذة قراءة حكايات كتاب «القول» لأوفيد، لأنني حين كنت في السابعة أو الثامنة من العمر، كنت استمعي عن كل لذة رغبة بقراءة هذه الحكايات: خموصاً أن حذو اللغة كانت لغتي الأم [يروي مونتاني أن والده فرض اللغة اللاتينية كلفة وحيدة للتخاطب في المنزل]، وأن هذا الكتاب كان أسهل كتاب أعرفه، والأنسب لضعف سني من جهة صادته. أما كتب لانسلو دولاك، وأما ديس، وهيون ديوردو، وسائر هذا الخليط من الكتب التي يقسلي بها الأولاد فلم أعرف اسمها ولا رأيت شكلها لشدة انضباطي، وكان مونتاني أكد ميوله في مطلع الفصل «التاريخ طردي بين الكتب، والشعر هو أكثر ما أميل إليه»، مونتاني، المرجع السابق، ص ٧١ و٢١.

- (٦٣) مونتاني، المرجع السابق، الكتاب الثاني، الفصل العاشر، ص ١٦١.
- (٦٤) لم يكن مونتاني يعرف اليونانية، وتعود ترجمة كتاب «حياة المشاهير» التي قام بها أيميو (١٥١٢-١٥٩٢) إلى سنة ١٥٥٨، وترجمة «الأثر الأخلاقية» إلى سنة ١٥٧٢.

- (65) Publiées pour la première fois en 1524 et 1528, les Mémoires posthumes de Commynes (1447-1511) ont connu une édition critique en 1951.

(٦٦) ظهرت مذكرات غيوم ومارتين دوبليه، أخوي الكاردينال جان دوبليه وعلمي الشاعر جواشيم دوبليه، عام ١٥٦٩.

- (٦٧) مونتاني، مرجع سبق ذكره، الكتاب الثالث، الفصل الثالث، المجلد الخامس، ص ٢٢٨.
- (68) Virginia Woolf (1882-1941), A Room of One's Own, Londres- New York, Hogarth Press-Harcourt Brace, 1929; Une chambre à soi, trad. par Clara Malraux [1977], Paris, UGE, coll.

(٦٩) مونتاني، مرجع سبق ذكره، ص ٢٣٠.

- (70) Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature?, Les Temps modernes, 1947 in Situations II, Paris, Gallimard, 1948; nouv. éd., 1992, coll. Folio essais, p. 35-36.

(٧١) هذا أحد حقوق القارئ التي يؤكدّها دانيال بنات في كتابه:

- Comme un roman, Paris, Gallimard, 1992

(٧٢) مونتاني، مرجع سبق ذكره، الكتاب الثالث، الفصل الثاني عشر، المجلد

السادس، ص ٢٩٩.



- (89) Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*, *The Graham's Magazine*, avril 1846, Traduit par Baudelaire *La Genèse d'un poème*. *La Revue Française*, 20 avril 1859, Poe, Œuvres en prose, trad. par Charles Baudelaire, édition établie et annotée par Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, 1951, coll. La Pléiade, p. 979-997, p. 984-985.
- (٩٠) كان إدغار بو موضوعاً لإحدى أولى تطبيقات علم النفس التحليلي على الأدب في الثلاثينيات من القرن العشرين، على يد ماري يونابرت، وما زال عملها المنغم إلى اليوم، رغم ما يتعرض له من نقد لسذاجته، يمثل مرحلة مهمة من تطور النقد الأدبي، انظر :

- Edgar Poe, études psychanalytiques, Paris, Denoël et Steele, 1933, 2 vol.
- (91) Jean Bellemain-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979; nouv. éd., 1997, coll. Quadriges.
- (92) Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 284-285, Eco fait ici allusion au roman de Laurence Sterne (1713-1768), *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* [Londres, 1759-1767, trad. par Frenais, York et Paris, 1776-1785], *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, trad. par Charles Mauron, Paris, Robert Laffont, 1946; nouv. éd., Préface, bibliographie, chronologie et notes de Serge Soupeil, Paris, Garnier-Flammarion, 1982.
- (93) Selon le titre donné traditionnellement en France: Henry James, *The Figure in the Carpet Le Motif dans le tapis*, trad. par Eliodie Vialleton, Lecture de Jacques Leenhardt, Arles, Actes Sud, 1997.

- (٩٤) هنري جيمس، المرجع السابق، ص ٢٢ - ٢٣.
- (٩٥) هنري جيمس، المرجع السابق، ص ٢٤ - ٢٥.
- (٩٦) هنري جيمس، المرجع السابق، ص ٤٧.
- (٩٧) هنري جيمس، المرجع السابق، ص ٥٢.
- (٩٨) خُصِّصَ ما وَلُفِّغَانِغْ أبُوَرُ الذي يشدد (في مرجع سبق ذكره، ص ٢٦ - ٢٢) على ظهور المعنى كأثر مقابل للتفسير.

- (81) Rapports inaugurés par Freud lui-même à partir de *Gradiva* [1903] de Wilhelm Jensen (1837-1911). Il ne s'agit pas d'un roman policier, mais la dimension d'enquête et de révélation est essentielle dans ce récit. Sigmund Freud, *Der Wahn und die Traume in W. Jensens Gradiva*, Vienne et Leipzig, Deuticke, 1907; *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen*, précédé de *Gradiva*, fantaisie pompéienne, trad. par Paule Arheix, Rose-Marie Zeitlin et Jean Bellemain-Noël, Préface de J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, Folio Essais, 296p.

- (82) Jacques Lacan, Séminaire sur *La Lettre volée*, in *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966; nouv. éd., 1971, Écrits I, coll. Points, p. 19-75.

- (83) Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd?*, Paris, Minuit, 1998.

- (84) Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Leipzig et Vienne, Deuticke, 1900; *L'Interprétation du rêve*, traduction par Ignace Meyerson, révisée par Denise Berger, Paris, PUF, 1987.

- (85) Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig et Vienne, Deuticke, 1905; *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, traduction par Denis Messier, préface par Jean-Claude Lavié, Paris, Gallimard, 1998, coll. «Folio Essais»

- (86) Shakespeare, *Macbeth*. Acte IV, sc. 1, traduction par Maurice Maeterlinck, in *Œuvres complètes*, 1, 2, Comédies II, tragédies, présentation par Henri Fluchères, Paris, Gallimard, 1959, coll. La Pléiade, p. 990.

- (87) Voir Clément Rosset, *Le Réel et son double*, Essai sur l'illusion, Paris, Gallimard, 1976, p. 39-40.

- (٨٨) وحدانية المعنى هذه هي ما يحاربه بيار بيار، انطلاقاً من التحن نفسه: ليس صحيحاً القول: «بعد قراءة افغانا كريستي، أن راوي مقتل روجيه أكرويد هو الكاتب بالضرورة كما «بين» هر كول بوارو تحت تأثير هذين التفسير والانطباع اللا إرادي الناطق الذي يرافقه».

- (108) Stéphane Mallarmé, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, [Cosmopolis, mai 1897] in Œuvres complètes, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, p. 457-477.
- (109) Michel Butor, Mobile, L'esquisse pour une représentation des États-Unis, Paris, Gallimard, 1962; Description de San Marco, Paris, Gallimard, 1963; Gyroscope, Paris, Gallimard, 1996.
- (110) Paul Valéry, Pièces sur l'art, Paris, Gallimard, 1934, p. 18-19.
- (111) Voir Sylvère Monod, Dickens romancier, Étude sur la création littéraire dans les romans de Charles Dickens, Paris, Hachette, 1953.
- (112) Voir Maurice Soriano, Les Contes de Perrault, Culture savante et culture populaire, Paris, Gallimard, 1968; nouv. éd., 1977, coll. Tel.
- (113) Voir Bernadette Bricaut, Le Savoir et la sœur, Henri Pourrat et le Trésor des comtes, Paris, Gallimard, 1992.
- (114) Voir Laura Bohannan Shakespeare dans la brousse et Jean Verrier Un Hamlet africain., in Pierre Bayard et Jean Bellemain-Noël (dir.), Le Conflit d'interprétations, in Revue des Sciences humaines, n° 240, p. 161-172 et 173-178.
- (115) Voir Veronika Gorge-Karady (dir.), D'un conte à l'autre, La variabilité dans la littérature orale, Paris, CNRS, 1990.
- (116) Voir Anne Ubersfeld, Le Drame romantique, Paris, Belin, 1993.
- (117) Alfred de Musset, Théâtre complet, nouvelle édition de Simon Jeanne, introduction, chronologie, bibliographie, notes variantes et documents, Paris, Gallimard, 1990, coll. La Pléiade.
- (118) Voir Jacqueline de Jonannon (dir.), Le Théâtre en France, Paris, Armand Colin, 1992; nouv. éd., 1993, Paris, LGF, coll. La Pochothèque.
- (119) Bertolt Brecht, Kleines Organon für das Theater, [1948], Petit organon pour le théâtre, trad. par Gérard Eudeline et Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1963; nouv. éd., 1978, — 68, p. 91-92.

(٩٩) انظر جاك لينهارد، في هنري جيمس، مرجع سبق ذكره، ص ٨٧ - ٨٨.

- (100) Edgar A. Poe, The Purloined Letter, in The Chambers Journal, novembre; La Lettre volée, Facultés divinatoires d'Auguste Dupin, traduction par Charles Baudelaire, in Le Pays, 7, 8, 12 et 14 mars 1855. Poe, Œuvres en prose, op. cit., p. 45-64.

(١٠١) هنري جيمس، مرجع سبق ذكره، ص ٢٢.

- (102) Augustin Gavier, Traité d'explication française, ou méthode pour expliquer littéralement les auteurs français, Paris, Belin, 1888, p. 1. Cité par Marine Jey, La Littérature au lycée, Invention d'une discipline (1880-1925), Université de Metz, Recherches textuelles, n° 3, p. 87.
- (103) Ernest Legouvé, La Lecture en action, Paris, J. Hetzel et c.e, s. d. [1881], p. 85-86. Sur Legouvé, membre de l'Académie française et auteur avec Scribe d'Adrienne Lecouvreur (1849), voir Anne-Marie Charrier et Jean Hébard, Discours sur la lecture, op. cit.
- (104) Cité par Hélène Merlin, Publie et littérature en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 174.

(١٠٥) إميل فافيه، مرجع سبق ذكره، ص ٥١.

(١٠٦) يمكن أن يكون أيضا آلة اختيار الإيضاح المشهورة، وهي التي عند فلويسر، وذلك حين يعمل الشفوي مكان المكتوب لانتقاد نقاط ضعف هذا الأخير، وإن اكتشف في كل الجمل كلمات تحتاج إلى تعديل، وتناقضا ينبغي إزالته... إلخ. هو عمل منقهر وقوي وسهين كثيرا في المعق، هناك تصنيف الإشارات الدارجية الصغيرة، قرأت لبوليه أمس صفتحائي العشرين الأخيرة، فسر بها، مع ذلك ساقرا له الأحد القادم كل ما عندي.. نذكر أن الكاتب لويس بوليه (١٨٢٢ - ١٨٦٩) هو، كفلويسر، من أبناء مدينة روان، ويعد من أقرب أصدقائه، انظر:

- Flaubert, lettre à Louise Collet du 26 juillet 1852, in Correspondance, éditée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade - ١, 2, juin 1852-décembre 1858, 1980, p. 139.
- (107) Henri Meschonnic, Critique du rythme, Anthropologie historique du langage, Lagrasse, Verdier, 1982.



Hures-Graves, *Unlouis en vers... et contre les Burgaves*, par MM. Dumanoir, Siraudin et Clairville. Humour 1900. Paris, J'ai lu, 1963. Présentation par Jean-Claude Carrière. La Parodie, p. 97-126, p. 97.

(١٣٩) جبرار جيفيت، مرجع سبق ذكره.

(١٣٠) أثبت التجربة غالباً أن هذه القضايا لا تدفع بالنظرية الأدبية إلى الأمام. ويؤود السبب جزئياً إلى أنها تقارن عموماً بين كتاب لهم مواقعهم وشهرة لهم ودوافعهم المختلفة جداً.

(131) André Bertrand, *Le Droit d'auteur et droits voisins*, Paris, Masson, 1991, p. 134.

(١٣٢) المادة الثانية، الفقرة الثالثة من ميثاق برن أشد وضوحاً: «مع عدم المساس بحقوق المؤلف والنسخ الأصلي، تعتبر من الأعمال الأصلية المحمية الترجمات، والاختصاصات، والتسويق الموسيقي، وسائر التحويلات التي تجري على الأثر الأدبي أو الفني». ذكرها أندريه برتران، المرجع السابق، ص ١٣٤.

(133) Voir Daniel Delas (dir.), *Traduire I. Amiens, L'écrit-Cergy, CRTH*, Diffusion Les Belles-Lettres, 2000.

(134) Sur la présence et la résonance de la langue étrangère au cœur même de l'écriture en langue nationale, voir Anne-Marie Lili, *Écriture poétique et langue étrangère*, Contribution à l'histoire de la poésie française, Thèse pour le doctorat, Université de Cergy-Pontoise, 1999, 2 vol.

(135) Voir Roger Zuber, *Les Belles Indélètes et la formation du goût classique*, 1968 ; nouv. éd., revue et augmentée, préface d'Emmanuel Bury, Paris, Albin Michel, 1995, coll. L'Évolution de l'humanité.

حول أصل الاستمارة انظر ميتاج (١٦١٢ - ١٦٩٢): «عندما ظهرت ترجمة السيد ديلاكتور تدمر كثير من الناس من غياب الأمانة للأصل. أما أنا فخالفت عليها اسم الحسنة الخائنة، وهو الاسم الذي كنت أطلقته في شبلي على إحدى عشيقاتي». انظر:

Menagiana [1715], cité par Michel Bailard, *De Cicéron à Benjamin*, traducteurs, traductions, réflexions, Lille, PUL, 1992, nouv. Éd., 1995, p. 148.

(120) Roger Chartier, *George Dandin ou le social en représentation*, in *Annales. Histoire, Sciences sociales*, n° 2, 1994, p. 277-309; *De la fête de cour au public citadin*, in *Culture écrite et société*, L'Ordre des livres (XIV-XVIII siècles), Paris, Albin Michel, 1996, p. 155-199.

(121) Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions sociales, 1973; nouv. éd., Paris, Belin, 1996, p. 19; *Le texte troué et la scène imaginaire in Lire le théâtre II*, Paris, Belin, 1996, p. 10-18.

(122) Boileau, *Art poétique*, [1674], III v, 391-400.

(123) *Entre autres*, Roger Planchon, 1958 au théâtre de la cité de Villeurbanne; Jean-Paul Rousillon, 1970 à la Comédie-Française; Roger Planchon, 1987 au Théâtre national populaire.

(124) *Telle est la conclusion de Paul Bénichou dans Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948; nouv. éd. 1985, p. 317.

(١٣٥) كان لاغرانج (١٦٣٩ - ١٦٩٢) أحد أفراد فرقة موليير، وقد ترك لنا بيان بمداخل الشارقة من عبد الفصح في سنة ١٦٥٩ إلى أول سبتمبر ١٦٨٥. ويشكل هذا البيان وثيقة مهمة عن موليير ومسرحه.

(126) Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1482 [Paris, Gosselin, 1831], in *Notre-Dame de Paris*, 1482 et *Les Travailleurs de la mer*, textes établis présentés et annotés par Jacques Seebacher et Yves Grolin, Paris, Gallimard, 1975, coll. La Pléiade. Livre V, chap. 2, *Ceci tuera cela*, p. 174-188.

(١٣٧) تقدر اليوم أن الكتاب المقدس يكمله قد ترجم إلى ٢٩ لغة، وأن العهد الجديد بغيره قد نقل إلى ٨٤١ لغة، وأن هناك ٩٩٢ لغة تعرف وأجدا على الأقل من الكتاب المقدس. انظر جان لوك بابلوت، مرجع سبق ذكره، ص ١٠.

(128) Une des particularités du XIXe siècle est d'abord de posséder l'auteur le plus parodé de tous les temps en la personne de Victor Hugo. [...] Les Hures Graves faisaient les beaux soirs du Palais-Royal. Les Buses Graves des Variétés. On pouvait voir aussi Les Bures infiniment trop Graves, Les Bûches Graves, Les Barbugraves et enfin Les



- (148) Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes. Poésie, prose et Correspondance*, édition, notes et bibliographie par Pierre Brunet, Paris, LGF, 1999, coll. La Pochothèque, p. 159. Ce poème a probablement été composé dans l'été 1870.

(١٤٩) استيعان مالارميّة، التوافد، نشرت للمرة الأولى في مجلة البرناس المماصر.

في ١٢ مايو ١٨٦٦، انظر الأثر الكاملة، مرجع سبق ذكره، ص ٣٢.

- (150) [Charles Nodier], *Questions de littérature légale... du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres; ouvrage qui peut servir de suite au Dictionnaire des anonymes et à toutes les bibliographies*, Paris, Barba, 1812.

(١٥١) عندما أوكل يهود مهمة للتي حزيقيال سلمه، سفر ملخوف، مكتوباً فيه من

الوجه والظهر: "فقال لي: يا ابن الإنسان، كل ما أنت واجد، كل هذا السفر وأذهب فكلم بيت إسرائيل، ففتحت في فاطموني ذلك السفر، وقال لي: يا ابن الإنسان، أطلع جوفك وأملأ أحشائك من هذا السفر الذي أنا مثاولك، فأكنته قصار في فني كالسمل حلوة، سفر حزيقيال، ١/٣، ٢، [اعتمدت في ترجمة هذا القطع نسخة الكتاب المقدس التي أصدرتها دار المشرق، بيروت ١٩٨٩، ص ١٧٧٩ - المراجع].

- (152) Voir Albert Bensoussan, *Confessions d'un traître. Essai sur la traduction*, Rennes, PUR, 1995. Voir également, dans une perspective psychanalytique et d'anthropologie religieuse, Gérard Haddad, *Manger le livre. Rites alimentaires et fonction paternelle*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1984; nouv. éd., Paris, Hachette Littéraires, 1998.

- (153) Goethe, *Volksbuch*, in *Schriften zur Literatur, Historisch-kritische Ausgabe*, bearbeitet von Horst Nahlem, Berlin [DDR], Akademie Verlag, 1973, t. 3, p. 199-213, p. 213.

- (154) Voir Mario Carelli et Walnice Nogueira Galvão, *Le Roman brésilien. Une littérature anthropophage au xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1995, coll. écriture.

- (١٣٦) نقولا بيرو ديلاكور، انظر روحه زوبر، المرجع السابق، ص ٤٢٧ - ٤٢٨.
- (١٣٧) أنطوان غورد، انظر ميشال بلار، مرجع سبق ذكره، ص ٢٥٨.
- (١٣٨) بول بنسيمون، انظر ميشال بلار، مرجع سبق ذكره، ص ٣٦٦.
- (١٣٩) نقولا رينو، انظر ديفال دول، مرجع سبق ذكره، ص ١٧ - ١٠٦.

- (140) Voir Henri Meschonnic, *Pour la Poétique II. Épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973; nouv. éd., 1980.

- (141) Voir Danièle Dubois, *Les Robinsonnades au XIX<sup>e</sup> siècle en France*, Arras, Artois Presses Université, à paraître.

- (142) *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Paris, Minuit, 1969, nouv. éd., Paris, Gallimard, 1972. *Vendredi ou la Vie sauvage, d'après Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Paris, Flammarion, 1971; nouv. éd. Gallimard, 1977, coll. Folio Junior; nouv. éd. complétée, illustrations de Georges Lenoire, Paris, Gallimard, 1984. *À quoi on peut ajouter La fin de Robinson*, in *Le Coq de Bruyère*, Paris, Gallimard, 1978; nouv. éd., 1980, coll. Folio, p. 19-25.

- (143) Charles Müller et Paul Reboux, *À la manière de...*, Paris, édition de la Revue des Lettres, 1908; *À la manière de... Et première série, réunies en une édition complète*, Paris, Grasset, 1910; *À la manière de... 3e série*, Paris, Grasset, 1913; nouv. éd., Paris, Grasset, présentation et choix par Olivier Barrot, 1998, 2 vol.

- (144) Georges Foursat, *Camaval de chefs-d'œuvre*, in *La Négrresse blonde*, Préface de Willy, Paris, A. Messein, 1909; Paris, librairie José Corti, 1948; nouv. éd., Paris, Grasset, 1998, p. 89.

- (145) Bobby Lapointe, *Intégrale: Chansons, poèmes inédits*, Préface de Jacques Durand, Pézenas, Domens, 1994, p. 104-106.

- (146) Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard, 1919; nouv. éd., Paris, Gallimard, 1992, coll. L'Imaginaire.

- (147) Michel Schneider, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat. La psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985, p. 71.

## ببليوجرافيا

### Références

- AGGARWAL Kusum. Amadou Hampâté Bâ et l'africanisme: De la recherche anthropologique à l'exercice de la fonction auctoriale. Paris, L'Harmattan-Montréal, L'Harmattan inc., 1999, 266 p.
- ALAIN, Propos de littérature, Paris, Hermann, 1934, 208 p. ANDRADE Mário de. Macunaíma. O herói sem nenhum caráter [São Paulo, 1928]. Macunaíma, le héros sans caractère, Rhapsodie, trad. par Jacques Thiériot, éd. critique par Pierre Rivas (dir.), Paris, Stock-Unesco-ALLCA XX, 1996, 346 p.
- ANDRADE Oswaldo de, Anthrophagies -Mémoires sentimentaux de Janot Miramar; Séraphin Grand-Pont; Manifeste de la poésie Bois-Brésil; Manifeste et textes anthrophages, Anthologie, trad. par Jacques Thiériot, Paris, Flammarion, 1982, 307 p.
- AREND Elisabeth. "Bibliothèque", Geistiger Raum eines Jahrhunderts, Hundert Jahre französischer Literaturgeschichte im Spiegel gleichnamiger Bibliographien, Zeitschriften und Anthologien (1685-1789), Bonn, Romanistischer Verlag, 1987, 353p.
- ASSOLLINE Pierre, Gaston Gallimard, Un demi-siècle d'édition française, Paris, Balland, 1984; nouv. éd., Paris, Seuil, 1985, coll. Points, 535 p.
- AUSTIN Lloyd James, L'Univers poétique de Baudelaire, Symbolisme et symbolique, Paris, Mercure de France, 1956, 355p.
- B À Amadou Hampâté Bâ, Kaïdara. Récit initiatique peul, rapporté par Amadou Hampâté Bâ, édité par Amadou Hampâté Bâ et Lilyan Kesteloot, Paris, Julliard, coll. "Classiques africains, 1968, 183 p.

- (155) Oswaldo de Andrade, Anthrophagies -Mémoires sentimentaux de Janot Miramar ; Séraphin Grand-Pont; Manifeste de la poésie Bois-Brésil; Manifeste et textes anthrophages Anthologie, Paris, Flammarion, 1982.

- (156) Mário de Andrade, Macunaíma. O herói sem nenhum caráter. [São Paulo, 1928]. Macunaíma, le héros sans caractère, rhapsodie, trad. par Jacques Thiériot, éd. critique par Pierre Rivas (dir.), Paris, Stock-Unesco-ALLCA XX, 1996.

- (157) Julien Gracq, En lisant, en écrivant, Paris, José Corti, 1980, p.277-278.

- (158) André Gide, De l'influence en littérature [L'Ermitage, mai 1900]. Préfexies, Paris, Mercure de France, 1903; nouv. éd., Essais critiques, édition présentée et annotée par Pierre Masson, Paris Gallimard, 1999, coll. La Pléiade , p. 406.



BARRÈS Maurice, Scènes et doctrines du nationalisme. Paris, Juven. 1902, 518 p.

BARTHÈS Roland, "Texte (théorie du)", [1973], in *L'encyclopedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis éd., 1968-1975, nouv. éd., 1989, t. 22, p. 370-374.

BARTHÈS Roland, *Histoire ou littérature?*, [Annales, n° 3, mai-juin 1960], in *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, 167 p., p.147-167.

BARTHÈS Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, 80 p.

BARTHÈS Roland, *Essais critiques IV, Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, 412p.

BARTHÈS Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953; nouv. éd., suivi de *Éléments de sémiologie* [1964], Paris, Granchier, 1969; nouv. éd. suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, 187 p.

BARTHÈS Roland, *Le Grain de la voix*, Entretiens 1962-1980, Paris, Seuil, 1981, 349 p.

BARTHÈS Roland, *Mythologies* [1957], Paris, Seuil, 1957; nouv. éd., coll. "Points, 1970, 252 p".

BARTHÈS Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, 278 p.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Les Épaves, Brèves, Poèmes divers, Annotations belgiques, introduction, relevé de variantes et notes par Antoine Adam, Paris, Garnier, 1959, xxx-491 p.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres sur l'art*, Texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat, Paris, L.G.F., 1992, coll. "Classiques de poche"; nouv. éd., 1999, 605 p.

BAUDELAIRE Charles, *œuvres complètes*, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1975, t.I, LVII-1604p. et t.2, XIII-1691p.

B À Annadou Hampâté, Kaïdara, illustrations de F. Haues, Dakar, Nouvelles éditions Africaines, 1978, 96 p.

B À Annadou Hampâté, *L'Étrange Destin de Wamgriin ou Les Roueries d'un interprète africain*, Paris, UGE, 1973; nouv. éd., coll. 10-18, 1992, 459 p.

BABUT Jean-Marc, *Lire la Bible en traduction*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1997, 167 p.

BACHELARD Gaston, *L'Intuition de l'instant* [1932], suivi de "Introduction à la poésie de Bachelard" par Jean Lescaur, Paris, Granchier, 1966, 154 p.

BALDENSBERGER Fernand, *La Littérature, création, succès, durée*, Paris, Flammarion, 1913, 331 p.

BALLARD Michel, *De Cicéron à Benjamin*, Traducteurs, traductions, réflexions, Lille, PUL, 1992; nouv. éd., 1995, 301 p.

BALZAC Honoré de, *Illusions perdues* [1837, 1839, 1843], édition établie par Philippe Berthier, Paris, Garnier-Flammarion, 1990, 665 p.

BALZAC Honoré de, *La Comédie humaine*, préface de Pierre-Georges Castex, présentation et notes de Pierre Citron, Paris, Seuil, 1965, vol. I, 607 p.

BALZAC Honoré de, *La Comédie humaine*, vol. I, Études de mœurs ..Scènes de la vie privée, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1976, cxxv-1574 p.

BARBIER Benjamin R., *L'Excellence et l'égalité*, De l'éducation en Amérique, traduit par Vincent Michelot et François Weil, Paris, Belin, 1993, 318 p. [1re édition: New York, Random House, 1992].

BARRÈS Maurice, *Le Roman de l'énergie nationale*, I, Les Déracinés, Paris, Fasquelle, 1897, 493 p.



BESSIÈRE Jean, La Littérature et sa rhétorique. La banalité dans le littéraire au xx<sup>e</sup> siècle, Paris, PUF, coll. L'interrogation philosophique, 1999, 240 p.

BEUGNOT Bernard, Mémoire du texte. Essais de poétique classique, Paris, Champion, 1994, 428 p.

BLASI Pierre-Marc de, La Génétique des textes, Paris, Nathan, coll. "128 Littérature", 2000, 128 p.

Bible (La). Version complète d'après les textes originaux des moines de Marcdsous, Braine-le-Comte, Éditions de Marcdsous-Zech et Fils, 1952, xxxix, 1408 p.; TOB Traduction acuminétique de la Bible, Paris, LGF, 1984, 3 vol. .

Bibliothèque de campagne ou amusements de l'esprit, La Haye, Jean Neaulme, 1735-1752, 12 vol. in-12.

Bibliothèque universelle des Romans, ouvrage périodique, dans lequel on donne l'analyse raisonnée des Romans anciens & modernes, Français, ou traduits dans notre langue; avec des Anecdotes & des Notices historiques & critiques concernant les Auteurs ou leurs Ouvrages; ainsi que les mœurs, les usages du temps, les circonstances particulières & relatives, & les personnages connus, déguisez ou emblématiques. Juillet 1775. Premier volume. À Paris, au bureau, rue du Four S. Honoré, près S. Eustache, pour Paris, Au bureau & chez Lacombe, Libraire, rue de Tournon, près le Luxembourg pour la Province. Avec Approbation & Privilège du Roi. 224 vol. in-12, juillet 1775-juin 1789.

BLUMENBERG Hans, Die Lesbarkeit der Welt [La Lisibilité du monde], Frankfurt-sur-le Main, Suhrkamp, 1981, 415 p.

BOULEAU Nicolas, Œuvres complètes, introduction par Antoine Adam, textes établis et annotés par Françoise Escal, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1966, XLII-1315 p.

BAUDELAIRE Charles, Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris) [1869], édition présentée, établie et annotée par Robert Kopp, Paris, Gallimard, 1973, coll. Poésie, 255 p.

BAYARD Pierre et BELLEMIN-NOËL Jean (dir.), Le Conflit d'interprétation, in Revue des Sciences humaines, n° 240, Lille, PUL, 1995, 191 p.

BAYARD Pierre, Qui a tué Roger Ackroyd?, Paris, Minuit, 1998, 171 p.

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de, COUTY Daniel et REY Alain, (dir.),

Dictionnaire des littératures de langue française, Paris, Bordas, 3 vol., 1984.

BELLEMIN-NOËL Jean, Vers l'inconscient du texte, Paris, PUF, 1979; nouv. éd., coll. Quadrige, 1996, ix-276 p.

BELLENGER Yvonne, Du Bellay, ses "Regrets" qu'il fit dans Rome, Paris, Nizet, 1975, 477 p.

BÉNICHOU Paul, Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne, Paris, José Corti, 1973; nouv. éd., Paris, Gallimard, 1996, 492 p.

BÉNICHOU Paul, Morales du Grand Siècle, Paris, Gallimard, 1948; nouv. éd., coll. Idées, 1985, 383 p.

BÉNISIMON Paul, "Retraduire" in Palimpseste, n°4, Paris, Sorbonne-Nouvelle, 3e trimestre 1990, p. IX-XIII.

BENSOTISSAN Albert, Confessions d'un traître. Essai sur la traduction, Rennes, PUR, 1995, 130 p.

BERGSON Henri, La Pensée et le Mouvant [1934], in Œuvres, édition du Centenaire, textes annotés par André Robinet, introduction par Henri Gouhier, Paris, PUF, 1959, xxx-1602 p.

BERGSON Henri, Les Deux Sources de la morale et de la religion [1932], Paris, PUF, coll. "Quadrige", 1982, 341 p.

BERTRAND André, Le Droit d'auteur et droits voisins, Paris, Masson, 1991, 796 p.

BRETON André, Arcane 17, enté d'Ajourns, suivi de André Breton ou la transparence, par Michel Beaupour, Paris, UGE, coll. "10-18", 1965, 185 p.

BRETON André, Manifeste du surréalisme, Paris, Kra, 1924; nouv. éd., Manifestes du surréalisme Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1971, 188 p.

BRETON André, Nadja [1928], Paris, LGF, 1964, 188 p.

BREJON André, Signe ascendant suivi de l'ata Morgana, Les États généraux, Des Épingles tremblantes, Xénophiles, Ode à Charles Fourier, Constellations, Le La, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1968, 191 p.

BRICOUT Bernadette, Le Savoir et la saveur, Henri Pourrat et le "Trésor des comtes", Paris, Gallimard, 1992.

BROCH Hermann, Création littéraire et connaissance, essais, édition et introduction de Hannah Arendt, traduit de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1966, 381 p. [1re édition, Zurich, Rhein-Verlag, 1955].

BRUNEL Pierre, Une Saison en enfer, édition critique, Paris, José Corti, 1987, 358 p.

BRUNO G., Le Tour de la France par deux enfants, Devoir et Patrie, Livre de lecture courante avec 212 gravures instructives pour les leçons de choses et 19 cartes géographiques, Cours moyen [1877-1905], Paris, Belin, 1974, 322p.

BUTLÉN Max, COUET Madeleine, DESAILLY Lucie, Savoir lire avec les bibliothèques centres documentaires, Préface de Jean Hébrard, Créteil, CRDP, coll. "Argos", 1996, 290p.

BUTOR Michel, Essais sur les Essais, Paris, Gallimard, 1988, 216p.

BUTOR Michel, Gyroscope, Paris, Gallimard, 1996, 200 p.

BUTOR Michel, Description de San Marco, Paris, Gallimard, 1963, 111 p.

BUTOR Michel, Essais sur les modernes, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1992, 376 p.

BOILEAU, Œuvres complètes, Introduction par Antoine Adam, textes établis et annotés par Françoise Escal, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1966, XLII-1315 p.

BOILEAU-NARCELIAC, Le Roman policier, Paris, Payot, coll. "Science de l'homme", 1964, 235 p.

BOISSINOT Alain, Littérature et histoire, Paris, Bertrand-Lacoste, 1998, 174 p.

BOLLACK Jean, La Grèce de personne, Les Mots sous le mythe, Paris, Seuil, 1997, 488 p.

BONAPARTE, Marie, Edgar Poe, études psychanalytiques, Paris, Denoël et Sicalet, 1933, 2 vol., 1x-922 p.

BONNEFIS Philippe et BUISINE Alain (dir.), La Chose capitale, Essais sur les noms de Barbey, Barthes, Bloy, Borel, Huysmans, Maupassant, Paulhan, Lille, PUL, 1981, 249p.

BOTÉRO Jean, Naissance de Dieu, La Bible et l'historien, Paris, Gallimard, 1986; nouv. éd., coll. "Folio Histoire", 1992, 335p.

BOUILLANE DE LACOSTE Henry de, Kimbaud et le problème des "Illuminations", Paris, Mercure de France, 1949, 271 p.

BOURDIEU Pierre, Essquisse d'une théorie de la pratique, précédé de Trois Études de technologie kabyle, Genève, Droz, 1972; nouv. éd., Paris, Seuil, coll. "Points Essais", 2000, 429p.

BOURDIEU Pierre, Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, 1992; nouv. éd., revue et corrigée, coll. "Points Essais", 1998, 567 p.

BOURDIEU Pierre, Méditations pascaliennes, Paris, Seuil, 1997, 322p.

BOUSQUET Joël, Lettres à Poisson d'Or, Préface de Jean Paulhan, Paris, Gallimard, 1967; nouv. éd., coll. "L'Imaginaire", 1988, 230 p.

BRECHT Bertolt, Kleines Organon für das Theater [1948], Petit organon pour le théâtre, trad. par Gérard Eudeline et Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1963; nouv. éd., 1978, 116p.



CARROUGES Michel. André Breton et les données fondamentales du Surréalisme. Paris, Gallimard, 1950; nouv. éd., coll. "Idées", 1967, 378 p.

CELLIER Léon. L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques. Paris, SEDES, 1971, 371 p.

CELLIER Léon. Parcours initiatiques. Introduction de Ross Chambers. Neuchâtel, La Baconnière-Grenoble, PUG, 1977, 312 p.

CERQUIGLINI Jacqueline "Quand la voix s'est tue: la mise en recueil de la poésie lyrique aux XVe et xve siècles" in Gisela Smolik-Kerdt, Peter M. Spangenberg, Dagmar Tillmann-Bartyla (dir.), Der Ursprung von Literatur. Medien. Rollen. Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1988, p.136-147.

CERTIEAU Michel de. L'invention du quotidien. I. Arts de faire, Paris, Gallimard, 1980; nouv. éd. établie et commentée par Luce Giard, coll. "Folio Essais", 1990, xxix-350p.

CHARTIER Anne-Marie et HÉBRARD Jean. Discours sur la lecture, 1880-1980, avec la collaboration de Emmanuel Fraïsse, Martine Poulain, Jean-Claude Pompuognac, Paris, BPL-Centre Georges-Pompidou, 1989, 525 p.; nouv. éd. augm., Discours sur la lecture (1800-2000). Paris, BPL- Centre Georges-Pompidou-L'ayard, 2000, 762p.

CHARTIER Roger (dir.), Pratiques de la lecture, Marseille, Rivages, 1985, 239 p.; nouv. éd. Paris, Payot, 1993.

CHARTIER Roger, L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs et bibliothèques en Europe entre XIV<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Aix-en-Provence, Alinéa, 1992; nouv. éd. in Culture écrite et société, L'Ordre des livres (XIV-XVIII siècles), Paris, Albin Michel, 1996, 241 p.

CHÉNIER André, Poésies, édition de Louis Bécq de Fouquières [1872]. Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1994, cxxiii-491 p.

BUTOR Michel. Improvisations sur Balzac, t.1 : Le Marchand et le Génie, Paris, Éditions de la Différence, 1998, 468 p. ; t. 2, Paris à vol d'archange, 1998, 328 p.; t.3, Scènes de la vie féminine, 1998, 256 p.

BUTOR Michel. Mobile. esquisse pour une représentation des États-Unis, Paris, Gallimard, 1962, 333 p.

BUTOR Michel. Répertoire, 1948-1959. Études et conférences, Paris, Minuit, 1960, 277 p. ; Répertoire 2, 1959-1963. Études et conférences, Paris, Minuit, 1964, 304 p. ; Répertoire 3, Paris, Minuit, 1968, 408 p.; Répertoire 4, Paris, Minuit, 1974, 447 p.; Répertoire 5, Paris, Minuit, 1982, 331 p.

CABAU Jacques, La Prairie perdue. Histoire du roman américain, Paris, Seuil, 1966, 354 p.

CAMUS Michel (dir.) Sade, in Obliques, n° 12-13, 2e trimestre 1977, 352p.

CARADEC François, Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1975, 381 p.

CARELLI Mario et NOOUEIRA GALVÃO Walnice, Le Roman brésilien. Une littérature anthropophage au xx<sup>e</sup> siècle, Paris, PUF, coll. "écriture", 1995, 168 p.

CARL YLE Thomas, On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History [Londres, Chapman and Hall, 1841], Londres, Oxford University Press, coll. "The World's Classics", 1965, 320 p.

CARON Philippe. Aux origines de la notion contemporaine de "littérature". Le Lexique et la configuration idéologique des grands secteurs du savoir profane en langue française de 1680 à 1760. thèse pour le doctorat, Université de Nancy 2, 1987, 2 vol.

CARRI E RE Jean-Claude, Humour 1900, présentation par Jean-Claude Carrière, Paris, J'ai lu, 1963, 507 p.



- DESCARTES René, Lettre à celui qui a traduit ce livre laquelle peut servir de préface in Les Principes de la philosophie: Première partie, traduction française de Picot et approuvée par l'auteur [1647], éd. avec introduction et appréciations philosophiques par H. Joly, Paris, Delalain frères, 1885, XI-64 p.
- DESCARTES René, Œuvres et lettres, textes présentés par André Brémond, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1953, 1421 p.
- Dictionnaire de l'Académie française dédié au Roy, Paris, 1694, 2 vol. fol.
- DONNAT Olivier et COGNEAU Denis, Les Pratiques culturelles des Français, 1973-1989, Paris, La Découverte-La Documentation française, 1990, 286 p.
- DONNAT Olivier, Les Pratiques culturelles des Français, Enquête 1997, Paris, ministère de la Culture et de la Communication-La Documentation française, 1998, 359 p.
- DOSTOËVSKI Fedor Mikhaïlovitch, L'Idiot, traduction, introduction et notes de Pierre Pascal, Paris, Garnier, 1977, LXIV-837p.
- DOUBROVSKY Serge, Pourquoi la nouvelle critique, Critique et objectivité, Paris, Mercure de France, 1966, xx-265 p.
- DUBOIS Danièle, Les Robinsonnades au XIX<sup>e</sup> siècle en France, Arles, Actes Presses Université, à paraître.
- DUBOIS Jacques, L'Institution de la littérature, Introduction à une sociologie, Bruxelles, Nathan-Labor, coll. "Dossiers Média", 1978, 188 p.
- DUBOIS Jacques, Le Roman policier au la modernité, Paris, Nathan, coll. Le texte à l'œuvre, 1992, 235 p.
- DU BOS Charles, Qu'est-ce que la littérature?, Paris, Plon, 1938; nouv. éd., Lausanne, L'Âge d'homme, 1989, 102p.
- DU CAMP Maxime, Les Chans modernes, Paris, Michel Lévy, 1855, 437 p. et Paris, A. Boudilliat, 1860, 237 p.

- CLAUDEL Paul, Art poétique, Connaissance du temps, Traité de la co-naissance du monde et de soi-même, Développement de l'Église, Paris, Mercure de France, s. d. [1913], 223 p. [1<sup>re</sup> édition, 1907 et 1904 pour Connaissance du temps].
- Code pénal, Nouveau Code pénal, Ancien Code pénal, annotations de jurisprudence et bibliographie par Yves Maynaud, Paris, Dalloz, 1994-1995, 244 p.
- COMPAGNON Antoine, La Troisième République des lettres, De Flaubert à Proust, Paris, Seuil, 1983, 384 p.
- COMPAGNON Antoine, Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun, Paris, Seuil, 1998, 306 p.
- CONTACT Michel (dir.), L'Auteur et le manuscrit, Paris, PUF, 1991, 197 p.
- CRISTIN Claude, Aux origines de l'histoire littéraire, Préface de Jean Segal, Grenoble, PUG, 1973, 119 p.
- CURTJUS Hans Robert, Europäische Literatur und lateinische Mittelalter [Bonn, 1948], La Littérature européenne et le Moyen Âge latin, trad. par Jean Bréjoux, Préface par Alain Michel, Paris, PUF, 1956; nouv. M. Paris, Presses-PoCKET, 1991, 960 p.
- DAUZAT Albert, DUBOIS Jean, MITTERAND Henri, Nouveau Dictionnaire étymologique et historique, Paris, Larousse, 1971, XLIX-806 p.
- DIÉCAUDIN Michel, Le Dossier d'Alceols, édition annotée des préoriginales avec une introduction et des documents, Genève, Droz-Paris, Minard, 1971, 242 p.
- DIÉLAS Daniel (dir.), Traduire I. Amiens, Encre-Georgy, CRTH, Diffusion Les Belles-Lettres, 2000, 209 p.
- DESCARTES René, Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences, Première partie [1637], Chronologie et préface par Geneviève Rodis-Lewis, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, 252p.

FAGUET Émile, *L'Art de lire*, Paris, Hachette, 1911 : nouv. éd., Paris, Armand Colin, 1992, 152 p.

FLAUBERT Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, avec un choix des scénarios, du *Sottisier*, *L'Album de la marquise* et *Le Dictionnaire des idées reçues*, édition présentée et établie par Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 1979, coll. "Folio", 573 p.

FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, Éditée par Jean Bonnaud, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", t.1, janvier 1830-mai 1851, 1973, XXXIX-1183 p.; t. 2, juin 1852-décembre 1858, 1980, XIII-1542 p.; t.3, janvier 1859-décembre 1868, 1991, XII-1727 p.; t.4, janvier 1869-décembre 1875, 1998, X-1484p.

FLAUBERT Gustave, *Par les champs et par les grèves, Voyage en Bretagne accompagné de mélanges et fragments inédits*, Paris, G. Charpenier, 1886, IV-322 p.

FLAUBERT Gustave, *Préface à la vie d'écrivain ou Extraits de la correspondance de Flaubert*, éditée par Geneviève Bollème, Paris, Seuil, 1984; nouv. éd., 1990, 297 p.

FOUCAULT Michel, *Dis et écrits*, 1954-1988, t.1, 1954-1969, édition établie par Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 1994, 854 p.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, 285 p.

FOUREST Georges, *La Négresse blonde*, Préface de Willy, Paris, A. Messein, 1909; Paris, librairie José Corti, 1948; nouv. éd., Paris, Grasset, 1998, 124 p.

FRAENKEL Béatrice (dir.), *Illettrismes. Variations historiques et anthropologiques*, Paris, Bibliothèque publique d'information, 1993, 305 p.

FRAISSE Emmanuel (dir.), *Les Étudiants et la lecture*, Paris, PUF, coll. *Politique d'aujourd'hui*, 1993, 263 p.

DUMAS Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, Introduction, bibliographie, notes et relevé des variantes par Jacques-Henry Bornecque, Paris, Garnier Frères, coll. "Classiques Garnier", 1962, t.1, LXII-842 p., t.2, 796 p.

DUMAS Alexandre, *Les Trois Mousquetaires*, *Vingt ans après*, Préface, chronologie, notes, bibliographie et note sur les représentations des deux romans au théâtre par Gilbert Sigaux, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1962, LXIV-1736p.

ECO Umberto, *I Limiti dell'interpretazione*, Milan, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Eina S.p.A., 1990; *Les Limites de l'interprétation*, trad. par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle, 1990; nouv. éd., Paris, LGF, coll. "Biblio essais", 1994, 413 p.

ECO Umberto, *Il Nome della rosa*, Milan, Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, 1980; *Le Nom de la rose*, trad. par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset & Fasquelle, 1980; nouv. éd., Paris, LGF, 1982, 634 p.

ECO Umberto, *Lector in fabula*, Milan, Bompiani, 1979, trad. par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985; nouv. éd., Paris, LGF, coll. "Biblio essais", 1993, 215 p.

EDEL Léon, *Henry James, une vie* [1985], trad. par André Müller, Paris, Seuil, 1990, 911 p.

*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, par une société de gens de lettres, mis en ordre et publié par M. Diderot... & quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert..., Paris-Nieuchâtel, 1751-1780; reprint, Stuttgart, Friedrich Frommann Verlag, 1966-1998, 35 vol. Mursanne, Redon, s. d., 3 CD-ROM [édition de 1762].

ESCARPIT Robert (dir.), *Le Littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, coll. "Champs", 1970, 319 p.



GENETTE Gérard. Palimpsestes. La Littérature au second degré. Paris.

Seuil, 1982; nouv. éd., coll. Points Essais, 1992, 576 p.

GENETTE Gérard. Seuil, Paris, Seuil, 1987, 395 p.

GIDE André. Essais critiques, édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1999, xevii-1305 p.

GIOETTE Johann Wolfgang von. Schriften zur Literatur. Historisch-kritische Ausgabe, bearbeitet von Horst Nahlern, Berlin (DDR), Akademie Verlag, t. 3, 1973, 429 p.

GOLDMANN Lucien. Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine, Paris, Gallimard, 1959; nouv. éd., 1975, 454 p.

GÖRÖG-KARADY Veronika (dir.). Dion conte à l'autre, la Variabilité dans la littérature orale, Paris, CNRS, 1990, 603p.

GOULEMOI Jean-Marie "Bibliothèques, encyclopédisme et angoisses de la perte: l'exhaustivité ambiguë des Lumières", in Marc Baratin et Christian Jacob, Le Pouvoir des bibliothèques, Paris, Albin Michel, 1996, 338 p., p.285-298.

GRACQ Julien. En lisant, en écrivant, Paris, José Com, 1980, 302p.

GREFFE Pierre et GREFFE François. La Publicité et la loi. En droit français, dans les pays du marché commun et en Suisse. préface de Jean Aulin, 7e édition, Paris, JTEC, 1990, VIII- 892 p.

GRIALLE Marcel. Dieu d'en. Entretiens avec Ogeomnelli, avant-propos [1975] de Geneviève Calame-Grialle, Paris, Fayard, 1985, 223 p. 11re édition, Éditions du Chêne, 1948; 2e édition, Fayard, 1966.]

GUYAUX André. Poétique du fragment. Essai sur les illuminations, Neuchâtel, A La Baconnière, 1986, 299 p.

HADDAD Gérard. Manger le livre. Rites alimentaires et fonction paternelle, Paris, Grasset & Fasquelle, 1984; nouv. éd., Paris, Hachette Littératures, 1998, 214 p.

FRAISSE Emmanuel. "Encyclopédie, livre, carte et voyage circulaire : Le Tour de la France par deux enfants", in Cahiers Robinson l'Université d'Artois, n° 3, p. 217-240.

FRAISSE Emmanuel. Les Anthologies en France, Paris, PUF, coll. "Écriture", 1997, 284 p.

FREUD Sigmund. Der Wahn und die Traum in W. Jensens "Gradiva", Leipzig et Vienne, Deuticke, 1907; Le Délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen, précédé de Gradiva, fantasie pompéienne, trad. par Paule Arheix, Rose-Marie Zeitlin et Jean Bellemain-Noël, Préface de J.-B. Pontalès, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1991, 296 p.

FREUD Sigmund. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, Leipzig et Vienne, Deuticke, 1905; Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient, traduction par Denis Messier, préface par Jean-Claude Lavie, Paris, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1998, 442 p.

FREUD Sigmund. Die Traumdeutung, Leipzig et Vienne. Deuticke, 1900; L'Interprétation du rêve, traduction par Ignace Meyerson, révisée par Denise Berger, Paris, PUF, 1987, 573p.

FRYE Northrop. The Great Code. The Bible and Literature, Harcourt Brace Jovanovich, 1981-1982; Le Grand Code. La Bible et la littérature, trad. par Catherine Madamoud, Préface par Tsvetan Todorov, Paris, Seuil, 1984, 342 p.

FURETIÈRE Antoine. Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes. & es Termes de toutes les sciences et des arts..., La Haye et Rotterdam, A. et R. Leers, 1690, 3 vol. fol.

GARÇON Maurice. Plaidoyer contre la censure, Paris, Jean, Jacques Pauvert, 1963, 41 p.

GAZIER Augustin. Traité d'explication française ou Méthode pour expliquer littéralement les auteurs français, Paris, Belin, 1888, XI-218 p.



- JAKOBSON Roman, Essais de linguistique générale, trad. et préface par Nicolas Ruwet [1963], Paris, Minuit, 1963; nouv. éd., Paris, Seuil, coll. "Points", 1970, 257 p.
- JAMES Henry, The Figure in the Carpet [1896]; Le Motif dans le tapis, trad. par Eliodie Vialleton, Lecture de Jacques Leenhardt, Arles, Actes Sud, 1997, 98 p.
- JAMMES Francis, Les Géorgiques chrétiennes [1912], Paris, Mercure de France, 1943, 221p.
- JAUSS Hans Robert, Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung, Constance, Verlaganstalt, 1972; Rezeptionsästhetik, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1975; Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt, Suhrkamp, 1974; rassemblés dans Pour une esthétique de la réception, trad. par Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978; nouv. éd., coll. Tel, 1990, 305 p.
- JEAN Marcel et MEZEL Arpad, Maldoror, Essai sur l'autrement et son œuvre suivi de notes et de pièces justificatives, Paris, Éditions du Pavois, 1947, 223 p.
- JEF Marine, La Littérature au lycée, Invention d'une discipline (1880-1925), Université de Metz, Recherches textuelles, n° 3, 344p.
- JOMARON Jacqueline de (dir.), Le Théâtre en France, Paris, Armand Colin, 1992; nouv. éd. LGF, coll. "La Pochothèque", 1993, 1225 p.
- JOULIAUD Christian, Les Pouvoirs de la littérature, Histoire d'un paradoxe, Paris, Gallimard, 2000, 450 p.
- KANT, Emmanuel, "Qu'est-ce qu'un livre?" in Textes de Kant et Piche, traduits et présentés par Jocelyn Benoist, Préface de Dominique Lecourt, Paris, PUF, coll. "Quadrige", 1995, 171 p.
- LA BRUYÈRE, Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères ou les mœurs de ce siècle [1688], Paris, Booking International, 1993, 415 p.

- HAY Louis (dir.), Les Manuscrits des écrivains, Paris, CNRS Éditions-Flachette, 1993, 273p.
- HEINE Maurice, Le Marquis de Sade, texte établi et préfacé par Gilbert Lely, Paris, Gallimard, 1950, 383 p.
- HOUDART-MEROT Violaine, La Culture littéraire au lycée depuis 1880, Rennes, PUR-Paris, Adapt Éditions, 1998, 274p.
- HOUDART-MEROT Violaine et VERRIER Jean (dir.), La Vie de l'auteur, le Français aujourd'hui, n° 130, 126 p.
- HUGO Victor, Les Contemplations, texte établi avec introduction, chronologie des Contemplations et de Victor Hugo, bibliographie, notes et variantes par Léon Cellier, Paris, Garnier, 1969, LXX-815 p.
- HUGO Victor, Notre-Dame de Paris, 1482 [Paris, Gosselin, 1831], in Notre-Dame de Paris, 1482 et Les Tra-vailleurs de la mer, textes établis présentés et annotés par Jacques Seebacher et Yves Gobin, Paris, Gallimard, 1975, 1749 p.
- HUGO Victor, Œuvres poétiques complètes, réunies et présentées par Francis Bouvet, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961, LXIV-1733 p.
- HUGO Victor, Œuvres poétiques, vol. 2, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1967, CVIII-1796 p.
- HUGO Victor, Poésies, Préface de Jean Gauthier, présentation et notes de Bernard Leuilliot, Paris, Seuil, coll. L'intégrale, 1972, vol.1, 798 p.
- ISER Wolfgang, Der Akt des Lesens, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1976; L'Acte de lecture: théorie de l'effet esthétique, trad. par Évelyne Szniucer, Bruxelles, Mardaga, 1985, 405p.
- JAFFRÉ Jean-Pierre, SPRENGER-CHAROLLES Liliane et FAYOL Michel (dir.), Lecture-écriture: acquisition, Les Actes de la Villette, Paris, Nathan, 1993, 320 p.

LOUÏS Gilles, "Typologie des romans inachevés", in Annie Rivara et Guy Lavorel (dir.), *L'Œuvre inachevée*, Actes du colloque international des 11 et 12 décembre 1998, Cedric, n° 15, Université Jean-Moulin Lyon 3, p. 281-289.

LUANDINO VIEIRA José, *La Vraie Vie de Domingos Xavier*, suivi de *Le Complet de Maucos*, traduction de Mário de Andrade et Chantal Tiercy, préface de Mário de Andrade, Paris, Présence africaine, 1971, 159 p.

LUANDINO VIEIRA José, *Nous autres*, de Mukululu [1974], trad. et préface par Michel Laban, Paris, Gallimard, 1989, 150 p.

MACHEREY Pierre, *Pour une production de la théorie littéraire*, Paris, Maspero, coll. Théorie, 1970, 333 p.

MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, Poésie, Prose, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1945, xxvii-1659 p.

MALLARMÉ Stéphane, *Correspondance complète 1862-1871* suivi de *Lettres sur la poésie 1872-1898* avec des lettres inédites, préface d'Yves Bonnefoy, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1995, 690 p.

MALLARMÉ Stéphane, *Petite philologie à l'usage des Classes et du Monde*, Les Mots anglais par Mr. Mallarmé, professeur au Lycée Fontanes, Paris, Truchy Leroy frères successeurs, s.d. [1877], XXXVI-352 p.

MALLARMÉ Stéphane, *Poésies*, *Anecdotes ou Poèmes*, Pages diverses, (dir.) Daniel Leuwers, Paris, LGF, 1977, XVI-362p.

MALLARMÉ Stéphane, *Poésies*, préface d'Yves Bonnefoy, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1992, xxxvi-302 p.

LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966; nouv. éd., écrits I. coll. "Points" 1971, 289 p.

LAFONT Robert et ANATOLE Christian, *Nouvelle Histoire de la littérature occitane*, Paris, PUF, 1970, 2 vol., 851 p.

LANE Philippe, *La Périphérie du texte*, Paris, Nathan, coll. "Nathan Université", 1992, 160p.

LANSON Gustave, *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, rassemblés et présentés par Henri Peyre, Paris, Hachette, 1965, 480 p.

LAPINTE Bobby, *Intégrale*, Chansons, poèmes, inédits, Préface de Jacques Durand, Pénas, Domens, 1994, 207p.

LAUGAA Maurice, *Lectures de Madame de La Fayette*, Paris, Armand Colin, 1971, 352 p.

LAUTREAMONT, *Les Chants de Maldoror* [1869], Isidore Ducasse, Poésies [1870], Préface et commentaires par Jean- Pierre Goldenstein, Paris, Presses-PoCKET, 1992, 476 p.

LECTERC Yvan, *Crimes écrits. La Littérature en procès au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Pion, 1991, 442 p.

LEGOUVÉ Ernest, *La Lecture en action*, Paris, J. Hetzel et Cie, s. d. [1881], 364 p.

LESTRINGANT François, "Scève Maurice", in Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couly et Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, t.3, p. 2141-2144.

LETOUZEY Victor, *La Typographie*, Paris, PUF, coll. Que sais-je?, 1964, 128 p.

LILTI Anne-Marie, *Écriture poétique et langue étrangère. Contribution à l'histoire de la poésie française*, thèse pour le doctorat, Université de Cergy-Pontoise, 1999, 2 vol., 600p.

LOTMAN Herbert, *Gustave Flaubert* [1989], trad. par Marianne Véron, préface de Jean Bruneau, Paris, Fayard, 1989; nouv. éd., Paris, LGF, coll. "Pluriel", 1990, 528 p.



MASSIN François, Zola photographie, Paris, Hoebeke-DARVP, 1990, 191 p.

MAURON Charles, Introduction à la psychanalyse de Mallarmé, suivi de Mallarmé et le Tao et Le Livre, Neuchâtel, La Baconnière-Paris, Payot, 1968, 258 p. [1re édition: 1950; 2e édition: Introduction of the psychoanalysis of Mallarmé, Berkeley et Los Angeles-Londres, Cambridge University Press, 1963].

Mc KENZIE Donald F., Bibliography and the Sociology of Texts, The Paurizi Lectures, Londres The British Library, 1986; La Bibliographie et la sociologie des textes, trad. par Marc Amfreville, Préface de Roger Chartier, Paris, Le Cercle de la librairie, 1991, 119 p.

MERLIN Hélène, Publie et littérature en France au XVII<sup>e</sup> siècle, Paris, Les Belles Lettres, 1994, 477 p.

MESCHONNIC Henri, Critique du rythme. Anthropologie historique du langage, Lagrasse, Verdier, 1982, 713 p.

MESCHONNIC Henri, Pour la Poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction, Paris, Gallimard, 1973; nouv. éd., 1986, 457 p.

MITTERAND Henri, Zola et le naturalisme, Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", 1986, 128 p.

MOLINIÉ Georges, Sémiotystique. L'Effet de lant, Paris, PUF, 1998.

MOLLIER Jean-Yves, Louis Hachette (1800-1864). Le Fondateur d'un empire, Paris, Fayard, 1999, 554 p.

MONOD Sylvère, Dickens romancier. Étude sur la création littéraire dans les romans de Charles Dickens, Paris, Hachette, 1953, xxii-521 p.

MONTAIGNE Michel de, Essais, publiés d'après l'édition de 1588 avec les variantes de 1595 et une notice, des notes, un glossaire et un index par H. Motheaux et D. Jouanist, Paris, Librairie des Bibliophiles, Flammarion successeurs, s. d. (1895), 7 vol.

MALLARMÉ Stéphane, professeur au lycée Fontanes, Les Dieux antiques. Nouvelle mythologie illustrée d'après George W. Cox et les travaux de la science moderne, à l'usage des Lycées, Pensionnats, écoles et des gens du Monde, ouvrage orné de 260 vignettes reproduisant des Statues, Bas-reliefs, Médailles, Camées, Paris, J. Rothschild, 1880, XVI, 320 p.

MALRAUX André, Le Musée imaginaire, Paris, Gallimard [1947, 1951, 1963] 1965; nouv. éd., coll. Folio Essais, 1996, 288 p.

MANGUEL Alberto, A History of Reading, Toronto, Knopf Canada, Londres, Harper Collins, New York, Viking, 1996.

Une histoire de la lecture, essai traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Aix-en-Provence, Actes Sud, 1998, 428p.

MARCOIN Francis, "Qualités de lecteurs, lecteurs de qualité", in Martine Poulain (dir.), Lire en France aujourd'hui, Paris, Le Cercle de la librairie, 1993, p. 31-45.

MARCOIN Francis, "Vie de l'auteur, vie du lecteur: contre (et pour) Sainte-Beuve", in Violaine Houdart-Mérol et Jean Verrier (dir.) La Vie de l'auteur. Le Français aujourd'hui, n° 130, p. 26-28.

MARGUERAT Daniel et CURTIS Adrian (dir.), Intersexualités. La Bible en échos, Genève, Labor et Fides, 2000, 322 p.

MARIVAUX, Romans, récits comtes et nouvelles, texte présenté et préfacé par Marcel Arland, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1949, LVI-1138 p.

MARTIN Gérard, "Imprimerie", in Encyclopedia Universalis, vol. 8, 1968, p. 766-774.

MARTIN Henri-Jean, "Le Voltaire de Kehl", p. 398-399, in Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), Histoire de l'édition française, Paris, Promodis, t. 2, Le livre triomphant, 1660-1830, 1984; nouv. éd. Paris, Fayard-Le Cercle de la librairie, 1990, 909 p.



OZOUF Jacques et OZOUF Mona. "Le Tour de la France par deux enfants. Le petit livre rouge de la République", in Pierre Nora, (dir.), Les Lieux de mémoire. 1. La République Paris, Gallimard, 1984, p. 291-321. [XLI-678 p.]

PASCAL Blaise, Pensées et opuscules, publiées avec une introduction, des notices, des notes par Léon Brunschvicg [1897], Paris, Hachette, 1923, x-806 p.

PASCAL Blaise, Pensées, édition établie, présentée et annotée par Michel Le Guern. Paris, Gallimard, 1995; nouv. éd., coll. Folio, 2000, 764 p.

PASSERON Jean-Claude. Le Raisonnement sociologique. l'Espace non poppétien du raisonnement, Paris, Nathan, 1991, 408p.

PIENNAC Daniel, Comme un roman, Paris, Gallimard, 1992, 173p.

PERONI Michel. Histoires de lire: lectures et parcours biographiques, Paris, Bibliothèque publique d'information, 1988.

PHILON. Legum allegoriae [Commentaire allégorique des saintes lois], édition et traduction par Claude Mondésert, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. Les Œuvres de Philon d'Alexandrie, 1962, 320 p.

PICARD Michel (dir.). La Lecture littéraire [Actes du colloque de Reims, 1984], Paris, Clancier-Guénaud, 1987, 328 p.

PICARD Raymond, Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture?, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, 158 p.

PLATON. La République, in Œuvres complètes, traduction nouvelle et notes par Léon Robin avec la collaboration de M.-J. Moreau, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade" 1950 t. I, 1450 p.

PLATON. La République, traduction avec introduction et notes par Robert Brucou, Paris, Garnier, 1958, LXXXV- 528p.

PLEYNET Marcelin, L'autrême par lui-même, Paris, Seuil, "coll. Écrivains de toujours", 1967, 189 p.

MONTALBETTI Christine, Images du lecteur dans les textes romanesques, Paris, Bertrand Lacoste, 1992, 128 p.

MONTALBETTI Christine, Le Voyage, le monde et la bibliothèque, Paris, PUF, coll. "Écriture", 1997, 259 p.

MOURALIS Bernard, "La notion de série dans l'analyse des œuvres littéraires", in L'Œuvre, un monument en mouvement. Amiens, Émergence-Cergy, CRTIL, Diffusion Les Belles Lettres, à paraître.

MOURALIS Bernard, Les Contre-littératures, Paris, PUF, 1975, 206p.

MOURALIS Bernard, L'Œuvre de Mongo Beti, Issy-les-Moulineux, Éditions Saint-Paul-Les Classiques africains, 1981, 128p.

MÜLLER Charles et REBOUX Paul, À la manière de..., Paris, édition de la Revue les Lettres, 1908; À la manière de... Et première série, réunies en une édition complète, Paris, Grasset, 1910; À la manière de... 3e série, Paris, Grasset, 1913; nouv. éd., Paris, Grasset, présentation et choix par Olivier Barrot, 1998, 2 vol., 231 et 286 p.

MUSSET Alfred de, Théâtre complet, nouvelle édition de Simon Jenne, introduction, chronologie, bibliographie, notes variantes et documents, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1990, Lx-1 364 p.

NAUDÉ Gabriel, Avis pour dresser une Bibliothèque présenté à Mgr. le président de Mesmes, Paris, F. Targa, 1627, Reproduction de l'édition de 1644, Paris, P. Ruellet le Duc, précede de "L' Avis, manifeste de la bibliothèque étudiée" par Claude Jolly, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990, XXIV-164p.

NERVAL Gérard de, L'œuvre. Souvenirs d'Allemagne [1852], in Œuvres, vol. 2, texte établi, présenté et annoté par Albert Béguin et Jean Richier, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1956, p. 731-847.

NODIER Charles, Questions de littérature légale... (du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheres qui ont rapport aux livres: ouvrage qui peut servir de suite au Dictionnaire des anonymes et à toutes les bibliographies, Paris, Barba, 1812, xII-118 p.

"PRUVOST Jean, Dictionnaires et nouvelles technologies, Paris, PUF, coll. *Écritures électroniques*", 2000, 177p.

QUENEAU Raymond, *Chêne et chien*, suivi de *Petite cosmogonie portative* et de *Le Chant du styrène*, préface d'Yvon Béluval, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1969, 187 p.

QUENEAU Raymond, *Œuvres complètes*, tome 1, notice établie par Claude Debbon, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1989, LXXXI-1701 p.

QUONDAM Amedeo, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma antologica*, Roma, Bulzoni Editore, 1974, 256p.

RAABE Juliette, "Le Phénomène *Série noire*", in Noël Amaud, Francis Lucassin et Jean Tortel (dir.), *Entretiens sur la paralittérature*, Paris, Plon, 1970, 477 p.

RANCIÈRE Jacques, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette littéraires, 1998, 192p.

REBOUL Olivier, *La Rhétorique*, Paris, PUF, coll. "Que Sais-je?", 1984, 127 p.

RENOULT Daniel (dir.), *Les Bibliothèques dans l'université*, Paris, Le Cercle de la librairie, 1994, 358 p.

RENOULT Nicolas, « Classiques de la traduction et traduction des classiques: la Bibliothèque de la Pléiade et le patrimoine littéraire », in Daniel Delas (dir.), *Traduire I. Amiens*, Encrege-Cergy, CRTH, Diffusion Les Belles Lettres, 2000, 209 p., p. 97-106.

REY Alain, *Code*, in Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couy et Alain Rey (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, t. 1, p. 485-486.

REY Alain, "Communication", in Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couy et Alain Rey (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, vol. 1, p. 505-506.

POE Edgar Allan, *Œuvres en prose*, trad. par Charles Baudelaire, édition établie et annotée par Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1951, 1165 p.

*Poètes et moralistes de la Grèce*, Hésiode, Théognis, Callinos, Tyrtée, Mimnerme, Solon, Simonide d'Amorgos, Procyllide, Pythagore, Aristote, notices et traductions par MM. Guignaut, Patin, Jules Girard et L. Humbert, Paris, Garnier, s. d., 280 p.

POINCARÉ Henri, *La Valeur de la science* [1905], Paris, Flammarion, 1917, 279 p.

POIRIER Roger, *Bibliothèque universelle des romans*, Rédacteurs, Textes, Publies, Genève, Droz, 1977.

POMPOUGNAC Jean-Claude, *Illettrisme, tourner la page?*, Paris, Hachette, 1996, 140 p.

POULAIN Martine (dir.), *Histoire des bibliothèques françaises*, t. 4 *Les Bibliothèques au xxe siècle*, Paris, Promodis - Le Cercle de la librairie, 1992, 793p.

POULAIN Martine (dir.), *Line en France aujourd'hui*, Paris, Le Cercle de la librairie, 1993, 255 p.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, t. 3, *La Prisonnière*, La fugitive, Le Temps retrouvé, texte en partie inédit établi sur les manuscrits autographes, variantes, notes critiques, introduction, résumé de chaque partie de l'œuvre, index des noms de personnages et des noms de lieux, chronologie de Marcel Proust par Pierre Clarac et André Ferré, préface d'André Maurois, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1954, 1326 p.

PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954; nouv. éd., Préface de Bernard de Fallois, coll. "Folio Essais", 1987, 307 p.

PROUST Marcel, *Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard, 1919; nouv. éd., Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1992, 288p.



ROBERT Paul. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Les Mots et les associations d'idées, Paris, Société du Nouveau Littéraire Robert, 1953; nouv. éd., 1978, 7 vol.

ROBIN Christian. "Verne, Jules Gabriel (1828-1905)", in Jean- Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey. Dictionnaire des littératures de langue française, Paris, Bordas, 1984, t. 3, p. 2408-2417.

ROBINE Nicole. Les Jeunes Travailleurs et la lecture, Paris, La Documentation française, 1984, 266 p.

ROLAND Michel. "La notion d'œuvre et de cinéma d'auteur", in L'œuvre, un monument en mouvement, Cergy, Centre de Recherche Texte Histoire, à paraître.

ROSSET Clément. Le Réel et son double. Essai sur l'illusion, Paris, Gallimard, 1976, 128 p.

ROUQUETTE Jean. La Littérature d'oe [1963], Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", 1968, 128p.

ROUSSEAU Jean-Jacques. Sujets d'estampes, in La Nouvelle Héloïse, édition présentée, établie et annotée par Henri Coulet, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1993, tome II, p. 430-441.

ROUXEL Annie. Enseigner la lecture littéraire, Rennes, PUR, 1987, 198 p.

SADE, œuvres, Paris, Gallimard, 1992-1998, coll. "La Pléiade" ; œuvres I., édition établie par Michel Delon. Préface de Jean Deprun, Paris, 1992, LXXXV-1363 p.; œuvres 2, édition établie par Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1995, xxII-1425 p.; œuvres 3, édition établie par Michel Delon, Paris, 1998, xxII-1638 p.

SAINT-BEUVE Augustin. Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français, Paris, A. Sautet, 1828, 2 vol.

SARTRE Jean-Paul. Qu'est-ce que la littérature? [Les Temps modernes, 1947] in Situations II, Paris, Gallimard, 1948; nouv. éd., coll. Folio Essais, 1992, 374 p.

RICHIELET Pierre. Dictionnaire français contenant les mots et les choses. ... Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, 2 vol. in-4.

RIMBAUD Arthur. Correspondance (1888-1891) avec Ilg. Préface et notes de Jean Voellmy, Paris, Gallimard, 1965; nouv. éd., coll. L'Imaginaire ), 1995, 195 p.

RIMBAUD Arthur. Illuminations, texte établi et commenté par André Guyaux, Neuchâtel, A La Baconnière, 1985, 304 p.

RIMBAUD Arthur. Œuvres complètes, Correspondance, édition présentée et établie par Louis Forestier, Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 1992, cxxxiv-607 p.

RIMBAUD Arthur. Œuvres complètes, édition établie, présentée et annotée par André Roland de Renévill et Jules Mouquet, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1946, xxvIII-827 p.

RIMBAUD Arthur. Œuvres complètes, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1972, LI-1249 p.

RIMBAUD Arthur. Œuvres Complètes, Poésie, prose et Correspondance, édition, notes et bibliographie par Pierre Brunel, Paris, LGF, coll. La Pochothèque, 1999, 1039 p.

RIMBAUD Arthur. Œuvres complètes, texte établi et annoté par Roland de Renévill et Jules Mouquet, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1954, xxvIII-856 p.

RIMBAUD Arthur. Œuvre-vie, édition du centenaire, établie par Alain Borer avec la collab. d'Andrée Montégre, Arles, Actes, 1991, LXXXIV-1338 p.

ROBBE-GRILLET Alain. Glissements progressifs du plaisir, Ciné-roman illustré de 56 photographies extraites du film, Paris, Minuit, 1974, 221 p.

ROBERT Marthe. Roman des origines, origines du roman, Paris, Grasset, 1972; nouv. éd., Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1985, 364p.



SORIANO Marc. Les Contes de Perrault. Culture savante et culture populaire. Paris, Gallimard, 1968; nouv. éd., coll. "Tel", 1977, xxx-525 p.

SPINGZA Baruch [Benedictus]. Tractatus theologicus-politicus [Hambourg, 1670]. Traité théologico-politique, contenant quelques dissertations où l'on fait voir que la liberté de philosopheur non seulement peut être accordée sans danger pour la piété et la paix de l'Etat, mais même qu'on ne peut la détruire sans détruire en même temps la paix de l'Etat et la piété elle-même, présentation, traduction et notes par Charles Appuhn. Paris, Garnier-Flammation, 1965; nouv. éd., 1998, 380 p.

STAËL-HOLSTEIN Germaine de. De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales [Paris, Maradan, 1800]. nouvelle édition critique établie, présentée et annotée par Axel Blaesche. Paris, Garnier, coll. "Classiques Garnier", 1998, cxxi-627 p.

STEINMETZ Jean-Luc. L'ouïe du nom. in Philippe Bonnetis et Alain Buisine. (dir.). La Chose capitale. Lille, PUL, 1981, p. 145-146.

STENDHAL., Romans et nouvelles. édition établie et annotée par Henri Martineau, vol. I. Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1952, 1597 p.

STERNE Laurence. The Life and Opinions of Tristram Shandy. Gentleman. Londres, 1759-1767. trad. par Trémois, York et Paris, 1776-1785]. Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme, trad. par Charles Mauron. Paris, Robert Laffont, 1946; nouv. éd., Préface, bibliographie, chronologie et notes de Serge Soupel. Paris, Garnier-Flammation, 1982, 632 p.

THIBAUDET Albert. Physiologie de la critique. Paris, éditions de la Nouvelle Revue critique, 1930; nouv. éd., Paris, Nizet, 1973, 215 p.

TOURLET Michèle. Lectures de Beckett, 1998, 204 p.

TOURNIER Michel. Le Coq de Bruyère. Paris, Gallimard, 1978; nouv. éd., coll. Folio, 1980, 340 p.

SCHERER Jacques. "Le Livre" de Mallarmé. Paris, Gallimard, 1977, 415 p. 1<sup>re</sup> édition, 1957].

SCHMIDT Albert-Marie. La Poésie scientifique en France au seizième siècle. Ronsard -Maurice Scève -Baif -Bellevu -Du Bartas -Agrippa d'Aubigné..., Paris, Albin Michel, 1938; nouv. éd., Lausanne, Éditions de l'Aire, note liminaire de Olivier de Magney, 1972, 464 p.

SCHNEIDER Michel. Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée, Paris, Gallimard, 1985, 392p.

Second recueil de diverses poésies des plus excellents auteurs de ce temps. Recueillis par Raphaël du Petit -Val. Marque d'ul. Libraire. À Rouen, de l'imprimerie Dindit Petit-Val. Libraire et Imprimeur du Roy, devant la grand'porte du Palais, à l'Ange Raphaël, 1597 (ou 1598). Avec Privilège de Sa Majesté, 1599.

SEIBEL, Bernadette (dir.) Lire, faire lire. Des usages de l'écrit aux politiques de lecture. Paris, Le Monde éditions, 1995, 407p.

SERRES Michel. Le Tiers-instruit. Paris, François Bourrin, 1991, 249 p.

SOARD Jean. "La multiplication des périodiques", in Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.). Histoire de l'édition française. Paris, Promodis, t. 2. Le livre triomphant, 1660-1830, 1984; nouv. éd., Paris, Fayard-Le Cercle de la librairie, 1990, 909 p., p. 246-253.

SHAKESPIARE William. Macbeth. traduction par Maurice Maeterlinck. in œuvres complètes, t. 2. Comédies II. tragédies, présentation par Henri Fichères. Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1959, cxxviii-1704 p.

SINGLY François de. Les Jeunes et la lecture. ministère de l'Éducation nationale et de la Culture, Direction de l'évaluation et de la prospective. Les Dossiers Éducation et Formations, n° 24, janvier 1993.

SORIANO Marc. Guide de la littérature pour la jeunesse. Courants, problèmes, choix d'auteurs. Préface de Henri Wallon. Paris, Flammation, 1975, 571 p.



VIALA Alain et MOLINIÉ Georges, *Approches de la réception. Sémiotysique et sociopolitique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993, 306 p.

VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'Âge classique*, Paris, Seuil, 1985, 317 p.

VOLTAIRE, *Correspondance*, vol. 2, janvier 1734-décembre 1748, texte établi et annoté par Theodore Besterman, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1965, xv-1537 p.

VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique* [1764-1769], édition d'Étienne, Paris, Garnier, coll. "Classiques Garnier", 1973, XI-632 p.

VOLTAIRE, *Lettres philosophiques* [1734-1748] in *Mélanges*, texte établi et annoté par Jacques Van den Heuvel, Préface d'Emmanuel Berl, Paris, Gallimard, 1961, coll. "La Pléiade", XXXII-1590 p.

WINOCK Michel, *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1997, 696p.

WOOLF Virginia, *A Room of One's Own*, Londres, Hogarth Press-New York, Harcourt Brace, 1929; Une chambre à soi, trad. par Clara Malraux [1977], Paris, UGE, 1996, coll. "10-18", 171 p.

ZOLA Émile, *La Fabrique de Germinal*, Dossier préparatoire de l'œuvre, texte établi, présenté et annoté par Colette Becker, Préface de Claude Duclot, Paris, SEDES-Presses universitaires de Lille, 1986, 514 p.

ZUBER Roger, *Les "Belles Infidèles" et la formation du goût classique*, 1968; nouv. éd. revue et augmentée, Préface d'Emmanuel Bury, Paris, Albin Michel, 1995, coll. L'Évolution de l'humanité, 521 p.

TOURNIER Michel, *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977, 299p.

TOURNIER Michel, *Vendredi ou Les Limbes du Pacifique*, Paris, Minuit, 1969; nouv. éd. augm., Préface de Gilles Deleuze, Paris, Gallimard, 1972, 287 p.

TOURNIER Michel, *Vendredi ou la Vie sauvage*, D'après Vendredi ou Les Limbes du Pacifique, Paris, Flammarion, 1971; nouv. éd. Gallimard, 1977, coll. "Folio Junior", nouv. éd. complétée, illustrations de Georges Lemoine, Paris, Gallimard, 1984, 152 p.

UBERSFELD Anne, *Le Drame romantique*, Paris, Belin, 1993, 191 p.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions sociales, 1973; nouv. éd., Paris, Belin, 1996, 236 p.; *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, 1996, 318 p.

VALÉRY Paul, *œuvres*, t. I, Introduction bibliographique par Agathe Rouart-Valéry, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1957, 1829 p.

VALÉRY Paul, *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, 1934, 251 p.

VALÉRY Paul, *Tel quel*, Paris, Gallimard, t. I, 1941, t.2, 1943; nouv. éd., coll. "Idées, 1971",

VALÉRY, Paul, *Variété*, Paris, Gallimard, 1924, 270 p. | Au sujet d'Eurêka, p.113-136|.

VALLÈS Jules, *L'Enfant*, œuvres, édition établie, présentée et annotée par Roger Bellet, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1990, vol. 2, 1871-1885, LXXI-2045 p.

VERLAINE Paul, *œuvres poétiques complètes*, texte établi par Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1954, XXII-1319 p.

VIALA Alain (dir.), "Figures de l'écrivain" in *Le Grand Atlas des littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis éd., 1990, 436p., p.186-257.





## المؤلفان في سطور

### إيمانويل فريس

\* أستاذ الأدب الفرنسي في جامعة سيرجي بونتواز.

\* من مؤلفاته:

- قصائد مختارة من فيكتور هيغو (بالاشتراك مع إيزابيل جان) باريس، منشورات ناتان ١٩٨٥.

- قبر فيكتور هيغو (بالاشتراك مع كونت سبونفيل، ولالوات، ورينيه) باريس، منشورات كينتيت ١٩٨٥.

- رحلة إلى قلب المدرسة (بالاشتراك مع هيلين ماثيو)، باريس، منشورات كالمان ليفي ١٩٨٧.

- الطلاب والقراءة (إشراف)، باريس، المنشورات الجامعية الفرنسية ١٩٩٣.

- الأنطولوجيات في فرنسا، باريس، المنشورات الجامعية الفرنسية ١٩٩٧.

### برنار موراليس

\* أستاذ الأدب الفرنسي في جامعة سيرجي بونتواز.

\* من مؤلفاته:

- الفرد والجماعة في الرواية

الزنجية الأفريقية باللغة

الفرنسية، أبيدجان، حوليات

جامعة أبيدجان، توزيع دار

كلينكسيك ١٩٦٩.

- الآداب المضادة، باريس، المنشورات

الجامعية الفرنسية ١٩٧٥.

- مؤلفات مونغو بتي، أيسي لي

مولينو، منشورات سين بول ١٩٨١.

- الأدب والتطور، بحث في الأدب الزنجي الأفريقي باللغة الفرنسية: واقعه ووظيفته ووسائل تمثيله، باريس، منشورات سيلكس ١٩٨٤.
- ف. ي. مودنب، أو الخطاب والانزياح والكتابة، باريس، منشورات الحضور الأفريقي ١٩٨٨.
- مونتانى وميثة الفطرة الطيبة، من العصور القديمة إلى روسو، باريس، منشورات بورداس ١٩٨٩.
- أوروبا وأفريقيا والجنون، باريس، منشورات الحضور الأفريقي ١٩٩٢.
- جمهورية ومستعمرات، بين التاريخ والذاكرة: الجمهورية الفرنسية وأفريقيا، باريس، منشورات الحضور الأفريقي ١٩٩٩.

#### المترجم في سطور

#### **لطيف زيتوني**

- \* أستاذ الرواية والأدب العربي الحديث في الجامعة اللبنانية الأمريكية في بيروت.
- \* من مؤلفاته:
- المسائل النظرية في الترجمة، بغداد، منشورات وزارة الثقافة العراقية، ١٩٩٢؛ وبيروت، دار المنتخب العربي ١٩٩٤.
- حركة الترجمة في عصر النهضة، بيروت، دار النهار ١٩٩٤.
- سيمياء الرحلة (بالفرنسية)، بيروت، منشورات الجامعة اللبنانية ١٩٩٧.
- معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، مكتبة لبنان دار النهار للنشر ٢٠٠٢.

